النص الشعرى
وآليات القراءة

دكتور
فوزى عيسى
أستاذ الأدب العربى
كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

٢٠٠٦م

دار المعرفة الجامعية

٤٠ شارع سوتير – الأزاريطة – ت : ٤٨٧٠١٦٣
٣٨٧ شارع قنال السويس – الشاطبى – تليفون : ٥٩٢٣١٤٦

مقدمة

هذا الكتاب هو ثالث ثلاثة كتبٍ استهدفنا فيها قراءة الشعر عبر ثلاث زوايا؛ الأولى هى دراسة عالم الشاعر استناداً إلى مجموع أعماله، وقد طبَّقنا ذلك على كوكبة من الشعراء المعاصرين ممن ينتمون إلى حقبة الستينيات، وذلك فى كتاب (شعراء معاصرون- قراءة فى شعر الستينيات).

وقد اتجهت القراءة فى الزاوية الثانية إلى "التخصيص"، فاقتصرت على قراءة ديوان واحد لأحد الشعراء العرب المعاصرين، وذلك فى كتاب: (تجليات الشعرية: قراءة فى الشعر المعاصر).

أما هذا الكتاب فيمثل الضلع الثالث فى مثلث القراءة، وعمدنا فيه إلى "تخصيص التخصيص"، وذلك بتركيز القراءة على نص شعرى واحد. وقد وسعنا دائرة اختيار نصوص القراءة فلم نقتصر فى ذلك على عصرٍ بعينه، بل طوَّفنا عبر عصورٍ مختلفة بدءاً من العصر الجاهلى حتى العصر الحديث انطلاقاً من قناعتنا بأن النص الجيد لا ينحاز إلى عصر بعينه، ولا يستأثر به زمن دون آخر، وسيرى القارئ من خلال القراءة أن ثمة نصوصاً شعرية قديمة ثرية الدلالة، غنية برموزها وإيحاءاتها، وأنها مازالت قادرة على طرح أسئلة "شعريتها"، وسيدرك كذلك أن كثيراً من هذه النصوص ظلت أسيرة النظرة القديمة الشارحة التى تكتفى بالوقوف عند سطحها الخارجى، وأنها كانت بحاجة إلى سبر أغوارها الدلالية حتى يُعاد اكتشافها من جديد.

ولا يخفى على القارئ ما تمثله الدراسة النصية من صعوبة، وما تتطلبه من جهدٍ قرائى شاق.

وقد حاولنا قراءة هذه النصوص واستنطاقها انطلاقاً من قناعتنا بأهمية الدخول إلى النص من بوابة اللغة، واستئناساً بإنجازات العلوم اللسانية الحديثة- خاصة الأسلوبية الأدبية- غير غافلين عن الأبعاد التصويرية والتخييلية والجمالية المكوِّنة للنَّص.

ولم نعمد إلى تطويع النَّص لفكرة مسبقة أو تحميله مالا يحتمل من تأويل، أو إسقاط "إشكالية" خارجية تتعارض مع سياقه، وإنما تعاملنا مع النَّص بذاته أو "من حيث هو" وبما تسمح به أبنيته من تأويل وانفتاح فى الدلالة.

ولم نتحاور مع النَّص إلا باعتباره بنية كلّية تتكامل عناصره اللغوية وتتفاعل فيما بينها سعيًا إلى تشكيل مغزاه أو دلالته الكلّية، مع الاحتفاء بكل عنصر من تلك العناصر صوتيًا وإيقاعيًا وصرفيًا وتركيبيًا ودلاليًا باعتبارها تمثل شبكة متكاملة من العلاقات التى فى تخليق الدلالة وتشكيلها ومنحها هويتها الخاصة...

الله نسأل أن ينفع بهذا العمل.

إنه نعم المولى ونعم النصير...

مدخل نظرى

آليات القراءة

آليات القراءة :

لم يعد النصُّ الأدبي مجرد واحة يُلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبًا للراحة والاسترخاء؛ بل أصبح همًا يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأيٍ، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص، بل أصبح منتجًا له ومشاركًا فيه بصورة أو بأخرى.

وقد تقلَّب النَّص الأدبي بين مناهج ومذاهب وقراءات كثيرة، فتمحور بين الانطباعية والعقلانية والأخلاقية والعلمية والاجتماعية والتاريخية والنفسية وغيرها حتى استوى عوده وصار علمًا قائمًا بذاته على يد مؤسسه (فان ديك)، واستطاع أن يحقق إنجازات باهرة من خلال إسهام بارت وياكوبسون وتودروف وريفاتير بنقدهم الإبداعي وقراءاتهم العميقة للنص.

وعلى الرغم من الجهود الحثيثة التي ساهم بها كوكبة من الباحثين والنقاد المعاصرين إلا أننا لا نزال نعاني في جامعاتنا وبحوثنا من غياب منهج يمكن أن نتفق حوله في تحليل النص الأدبي.

إن أيّ منهج لقراءة النص ينبغي أن يكون هدفه الأساسي بل الأوحد هو تحليل النصّ الأدبي في ذاته أي من حيث هو نص أدبي دون أن نفرض عليه تفسيرات مسبقة أو نخضعه لعوامل واعتبارات خارجية.

ينبغي أن يكون هدف الناقد هو نقد النص من داخله، والنظر إليه باعتباره عالمًا مستقلاً له منطقه الخاص، وقوانينه المستقلة، وأن يتخلى عن طريقة القراءة (الماضوية) التي تقوم على الشرح والتفسير، وبمعنى آخر فإن الغاية المنشودة التي يسعى الناقد إلى تحقيقها هي الوصول إلى قراءة منتجة تقوم على المنهجية واضعًا نصب عينيه أن النص الأدبي "يتشكَّل في هيكل أو بنية مؤطرة تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عمّا تشتمل عليه من فجوات أو فراغات على القارئ ملؤها، ولذلك فهو في حاجة دائمًا إلى القارئ المنتج الذي يكمل هذا العمل ويحققه عيانيًا"[1].

إنَّ تلك الإشكالية أو الضبابية الكثيفة التى تحيط بالنص وتحول دون النفاذ إليه يمكن أن تنجلى من خلال هذا المنهج الذى يدعو القارئ أو الناقد إلى أن يقيم حوارًا عميقًا ومتجددًا بين مكوّنات النص بدءًا من أصغر وحداته ومرورًا بأبنيته وأنساقه متتبعًا هذه الأبنية فى حوارها وجدلها فيما بينها من ناحية ومع غيرها من النصوص الخارجية من ناحية أخرى وصولاً إلى البؤرة الأصلية وسعيًا إلى إقامة المغزى الكلّى للنص.

وينظر هذا المنهج إلى النص باعتباره "ثمرة ناضجة مكتملة تخلقها رؤيا متصلة تعاين الوجود من خلال منظور معقَّد يصوغه إدراك علاقات التشابه والتضاد بين أشياء الوجود على المستوى المعنوى واللغوى"[٢].

إنَّ أى نصٍّ أدبى يرتكز فى بنائه على مجموعة من العلاقات الدلالية تتجلى بين متوالياته وتتلاحم فى بناء منطقى محكم سواء أكان ذلك على مستوى البنية السطحية أم البنية العميقة. وهنا يثور تساؤل إجرائى يفرض نفسه ويتمحور حول طبيعة الآليات المناسبة لمقاربة النص أو التى يتوسل بها الناقد أو القارئ للولوج إلى عالمه؟

إن طرح هذا التساؤل يحيل إلى الإشكالية الدائرة بين المناهج النقدية والمناهج الأسلوبية حيث يتصارع كلاهما حول الاستئثار بالنص ويحاول كلاهما أن يدّعى أحقيته بملكيته وتمثيله. وقد يكون من المفيد أن نعرض هنا مثالاً لوجهة نظر كل فريق منهما؛ فالدكتور عبد السلام المسدّى يبرّر اختيار المناهج الأسلوبية لمقاربة النص فيقول[٣] :

"إنَّ الأسلوبية لا تتطاول على النص الأدبى فتعالجه إلاّ ولها منطلقات مبدئية تحتكم فيها إلى مضامين معرفية وعلم الأسلوب يقتضى فى ذلك ضوابط العلوم شأنه شأن علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال... فلا أحد منها يقارب النصوص بالشرح أو يكاشفها بالتأويل إلا له مصادراته النوعية".

وفى المقابل يرى د. عبد القادر القط أن «الذى يمارسه النقاد حاليًا هو نوع من الإلحاح على ظواهر لغوية معينة فى تركيب العبارة، فى توازن الصور... فى تماثلها... فى تضادها، وهذه عند كل النقاد الجيدين.. ليس بالصورة التى تطبقها البنيوية، لكن أى ناقد

حصيف فى الحركة الأدبية الحديثة كان يلتفت إلى هذا بصورة أو بأخرى، ولكن أن تدخل على النص بهذا المنهج طول الوقت دون اعتبار لشخصية كل نص فأنت أولاً تحكم قوانين قد لا تنطبق كثيراً على كل نص، وقد تنطبق ولكنها تصرفك عن أشياء مهمة فى النص»[٤].

وإذا كان هذا الرأى لا يهاجم المنهج الأسلوبى صراحة فإن ناقداً آخر كالدكتور شكرى عياد لا يستطيع أن يخفى حيرته وتحفظه على اعتماد المنهج الأسلوبى أساسًا لتحليل النص فيقول : «المدخل الأسلوبى لفهم أى قصيدة هو لغتها، هذا مبدأ لا يختلف حوله أى من الدارسين الأسلوبيين، ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئًا مهمًا من الناحية العملية؛ فأنا لا أدرى أمام أى قصيدة : من أين آتى لغتها : آتيها من جهة اختيار المفردات أو الجمل؟ وعلى أى أساس أصنف المفردات أو الجمل، هل يجب علىّ أن أحصيها لأعرف نسبة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما النتيجة التى أطمح فى الوصول إليها من وراء هذا المجهود- وهو مجهود شاق ولاسيما إذا طالت القصيدة؟»[٥].

ويلخص د. شكرى عياد تجربته العملية فى تحليل النص الأدبى فيقول : «لقد حللنا -حتى الآن- خمس قصائد، ولم تكن طريقة التحليل واحدة بين أى اثنتين منها، ولكننا كنا -فى أغلب الأحوال- نعنى بالأجزاء المميّزة من القصيدة، إما بحكم موضعها، كالعنوان أو المطلع، وإما بحكم اختلافها عمّا يقال عادة فى مثل مناسبتها، وإما بحكم مخالفتها للنسق المتبع داخل القصيدة نفسها، وكثيراً ما كنا نجمع بين عدد من هذه الاعتبارات لأن اتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافيًا لاكتشاف ما نسميه (بؤرة القصيدة) أو دلالتها العميقة، والمهم دائمًا هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبىّ للقصيدة»[٦].

وفى تصوّرى، فإنَّ أية قراءة صحيحة للنص الشعرى يجب أن تقوم على توازن دقيق بين إنجازات البحث الأسلوبى -خاصة الأسلوبيات الأدبية- من ناحية، وبين إنجازات

النقد الأدبى من ناحية أخرى، فكلاهما يكمل الآخر ويُعضِّده، كما أن إيثار أحدهما على الآخر يفقد القراءة أو التحليل عنصراً هامًا من عناصر نجاحه.

وإذا كانت المناهج الأسلوبية بآلياتها وإجراءاتها وضوابطها تهيىء المناخ المناسب للدخول إلى عالم النَّص، فإن انفراد الأسلوبية وحدها بهذا العبء لا يخلو من مخاطر، خاصةً مع تشعُّب الاتجاهات اللسانية وتنُّوع أنماطها وطرائقها مما قد يطرح إشكاليات كثيرة فى مقاربة النَّص؛ فالتفات معظم الأسلوبيين إلى الظواهر المائزة فى النَّص يكون رهنًا بخبرتهم اللغوية أو الأسلوبية، ولكنه قد يجيىء فى الغالب على حساب استحضار الأسس الجمالية مما يخلق نوعًا من عدم التوازن فى معرفة النص اللغوية وغير اللغوية، وهو ما يمثل وضعًا مقلقًا للنقاد باعتراف الدكتور صلاح فضل مما يعدّ من مظاهر أزمة الشعرية المعاصرة،[7] «فالبحث الألسنى المحدث قد أدرك درجة عالية من التقدُّم فى التعرف العلمى على الأبنية المادية اللغوية للنص الأدبى، فى مقابل تواضع معرفة واختبار بقية الأبعاد التصويرية والتخييلية والجمالية المكوّنة لهذا النَّص، هذه الأبعاد التى تعتبر حاسمة فى تحديد خواصه الشعرية»[8].

ومن ناحية أخرى، ففى تصورنا أن فرض اتجاه أسلوبى بعينه على النَّص يمثل إحدى المخاطر ويضعنا أمام إشكالية أخرى لأنه يحصر النَّص فى دائرة ضيقة؛ فبعض «الأسلوبيين الذين يتعاملون مع جانب واحدٍ من جوانب النَّص كإحصاء المفردات وحدها، أو أنواع الأنظمة النحوية وحدها يحوّلون "الأسلوبية" إلى أسلوبية جافة، لأنها حينئذ لا تتعامل إلا مع عنصر واحد لا يقوم بنفسه، ولا يؤدى وحده غاية ذات فائدة ىامة. والتعامل مع عنصر واحد من عناصر البناء اللغوى للقصيدة لا يحقق إيضاحًا ولا إضاءة للنص المدروس»[9]. فإذا أخضعنا النص -مثلاً- للأسلوبية الإحصائية وحدها، فإننا نحصره فى زوايا وفرضيات ضيقة، كقياس السمات الأسلوبية المشتركة فى الاستعمال أو قياس النسبة بين تكرار خاصية أسلوبية وتكرار خاصية أخرى أو قياس معدلات كثافة الخصائص الأسلوبية فى عمل معيّن أو عند كاتب معيّن أو قياس التوزيع الاحتمالى الخاصة أسلوبية معينة أو غير ذلك من إحصاءات[10].

إن مثل هذه الإحصاءات -على أهميتها البالغة- لا تؤتى ثمارها إلا إذا وضعت فى خدمة النص أو وظفت مع غيرها فى الكشف عن ظواهر وخصائص فارقة.

إنَّ التركيز على هذه الخصائص وحدها دون اعتبار للظواهر الأخرى الموجودة بالنص يصيبه بأبلغ الضرر، ويحيله إلى ضرب أشبه بضروب الرياضيات البحتة، ولا يعنى هذا عدم اعترافنا أو تقليلنا من الجهود التى تبذل فى هذا المجال؛ فهى جهود مثمرة فى بابها، وتستطيع أن تسهم فى الكشف عن ظواهر مهمة فى العمل الأدبى ولكنها لا تستطيع أن تنهض وحدها بعبء تحليله، بل يمكن ذلك من خلال تضافر هذه الجهود مع جهود المناهج النقدية الأخرى، فإذا استطاعت الأسلوبية الإحصائية التوصل إلى «قياس معدلات الكثافة التخييلية فى لغة الشعر العربى فى مرحلة زمنية معينة من خلال البحث عن اللغة الاستعارية عند البارودى وشوقى والشابى مثلاً على النحو الذى انتهى إليه د. سعد مصلوح[11] فإن هذه الجهود تنتهى إلى الناقد فيوظفها فى قراءاته إذ تُهيىء له البحث "فى مدى دلالة هذه الكثافة الكمية للصور الاستعارية بقياس درجة انحرافها التخييلى وارتباطها بأحادية الصوت الشعرى أو تعدده وبقية علاقاتها البنيوية بعناصر الدلالة الكلية للنصوص المدروسة»[12].

إننا مع تقديرنا لكل الإشكاليات المطروحة نؤمن بحتمية دخول النص من بوابة اللغة، فالأدب فى جوهره فن لغوى، واللغة هى وسيلة الأديب كما أن الرخام أو البرونز أو الفلّين هى مادة النحّات.

وإذا كانت اللغة هى البوابة التى يدلف منها النص إلى عالمه الرحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته -خاصة فى القصيدة الحديثة- يبدأ من (العنوان) فهو المفتاح الذهبى إلى شفرة التشكيل، أو هو الإشارة الأولى التى يرسلها الأديب إلى المتلقى، فعنوان مثل (تضاريس) الذى اختاره أحد الشعراء[13] لديوانه هو إشارة دالة على المكان بكل ما ينطوى عليه من دلالات ورموز -صعوداً أو هبوطًا- وتدرجًا وتنوعًا، وتصحُّرًا وإنباتًا، وكذلك فإن عناوين مثل (تداعيات ديك الجن) أو (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) أو (قلبى وغازلة الثوب الأزرق) تمثل خيوطاً أساسية تقود إلى شفرة النص وحسبنا أن نقف أمام عناوين

روايات نجيب محفوظ لندرك إلى أى مدى يمثل العنوان إشارة جوهرية -اتفاقًا أو تضادًا- مع رؤية الكاتب، ويكفى أن نشير هنا إلى عناوين روايات (الشحاذ - الطريق - اللص والكلاب - ثرثرة فوق النيل) وفى العنوان الأخير -تحديدًا- ندرك المفارقة بين دلالته ومغزى النص، إذ يتبدّى من خلال قراءة الرواية أن هذه الثرثرة لم تكن فى حقيقتها إلا تعبيرًا عن نقيضها.

وفى أغلب النصوص الشعرية القديمة تقوم المطالع أو المقدّمات مقام العنوان فى القصيدة الحديثة فتمثل خيطًا أساسيًا إلى حل شفرة النص، فإذا قرأنا مثلاً مطلع قصيدة أبى ذؤيب الهذلى :

أمن المنون وريبها تتوجّع ۞ والدّهر ليس بمعتبٍ من يجزع

فإننا ندرك من التحليل الأسلوبى أننا أمام ثلاثة دوال هى (الشاعر - الدهر - الموت) وهذه الدوال تعكس صراعًا حادًا بين أحد أطرافها -وهو الشاعر- وبين الطرفين الآخرين وهما (الدهر، والموت) ويمثل هذا الصراع الشفرة التى يتمحور حولها النص.

وإذا قرأنا مطلع قصيدة عمرو بن كلثوم :

ألا هبّــى بصحنك فاصبحينا ۞ ولا تبقى خمور الأندرينا

ندرك أننا إزاء ما يمكن تسميته (احتفالية القوة) أو (الانتشاء بالنصر)، ويتمثل ذلك فى التلاحم بين الدال والمدلول أو من خلال الذات المتلاشية فى المجموع ممثلة فى ضمير الجمع، ويتبين من القراءة المتأنية أن بقية الأبيات ليست إلا تفسيرًا أو تبريرًا لهذه الاحتفالية.

وحين نقرأ مطلع لامية العرب للشنفرى :

أقيموا بنى أمى صدور مطيكم ۞ فإنى إلى قومٍ سواكم لأميلُ

نرى أن شفرة النص تتحدَّد فى هذا المطلع متمثلة فى تكثيف الضمائر التى يسميها ياكبسون (عصب العمل الشعرى)، فثمة ستة ضمائر تتشابك وتشتجر فيما بينها على نحو يوحى بأن ثمة اشتجارًا بين الدال المتمثل فى ياء المتكلم (إنى) وبين مجموعة

الضمائر الأخرى المتمثلة فى (بنى أمى- مطيكم- سواكم- أقيموا). وعلى الرغم من كثافة هذه الضمائر مقارنة بضمائر الذات الأخرى فإن الصراع يحسم لصالح الدال - الشاعر - ومجموعة الدوال التى تعبر عنه.

العنوان إذن هو الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص، ومعها تتزامن خطوة أخرى هى ما يمكن تسميته بـ(القراءة الأولى)وفيها يطرح القارئ أو الناقد احتمالات وتساؤلات وافتراضات عديدة ويسعى إلى تجميع شتى الاختيارات والانحرافات المبثوثة داخل النص، وتصنيف ما تشابه منها، والمقابلة بين ما تضاد، ورصد الظواهر الفنية البارزة، و(القبض) على أبرز السمات اللغوية الفارقة التى تفضى إلى فهم مغزى القصيدة، ولاشك أن تتبع المعانى الجزئية الظاهرة فى هذه المرحلة أمر ضرورى إذ من الممكن أن تتمحور هذه المعانى حول علاقة محددة تُسلم إلى المغزى.

ثم تأتى بعد ذلك مرحلة أهم وهى (الحفر فى طبقات النص) وهى المرحلة التى يدخلها القارئ، وهو مسلّح بكفاءته اللغوية والأدبية سعيًا إلى إثبات افتراضاته وتأكيدها من خلال دلالات النص الذى يتأسس على علاقات منطقية بين داله ومدلوله ويتكون من مستويات متنوعة : نحوية وصرفية ودلالية وإيقاعية، تتشابك وتتفاعل فيما بينها فى علاقة جدلية ينتج عنها مجموعة من الدلالات التى تتكامل وتفضى إلى البؤرة الأصلية للنص. وتصبح مهمة القارئ أو الناقد فى هذه المرحلة أشبه بمهمة عالم الجيولوجيا الذى ينقب ويقلّب ويغوص فى طبقات الأرض بحثًا عن كشف جديد سعيًا للوصول إلى نتائج محدَّدة تقوم على فرضيات مسبقة.

إنَّ هذه المرحلة التفكيكية هى أهم مراحل القراءة وأكثرها صعوبة حيث ينصرف جهد القارئ إلى تطبيق مفهوم تحليل النص بطريقة عملية حيث يضطلع بـ «عملية فك البناء لغويًا وتركيبيًا من أجل إعادة بنائه دلاليًا، وهذا يستدعى ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها، وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها، وملاحظة التدرج التعبيرى لها، وتوافق العناصر المكوّنة أو تضادها وتوازنها أو توازيها،

وتمايز بعضها من بعض، وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق فى شبكة القصيدة المحكمة، وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة»[١٤].

إنَّ مغزى القصيدة يظل معلّقًا حتى يتحقق القارئ من مطابقة دلالات الصيغ النحوية والصرفية والصوتية على دلالات الصور المجازية مع مراعاة الاهتمام بطريقة بناء الجملة تقديمًا وتأخيرًا، وإنشاءً وخبرًا، ومن حيث كونها اسمية أم فعلية «فإذا كان المغزى الكامن فى النص يقوم على علاقة تضاد بين الدال والمدلول أو بين الذات والموضوع، فإن هذه العلاقة تنعكس على طريقة بناء الجملة من حيث تقابل الجمل أو تضادها بين جمل اسمية وأخرى فعلية، ومن حيث الطول والقصر والتقديم والتأخير... إلخ.

كذلك فإن الأفعال تلعب دورًا هامًا من حيث بناؤها ودلالتها على الزمن أو الحدث بما يصاحبه من تغيُّر أو استمرارية، فإذا كان النص يقوم على علاقة تضاد، فإن هذا التضاد ينعكس على طريقة بناء الأفعال، وتضادِّها بين زمنين، وينطبق الأمر نفسه على الضمائر، فتفوُّق ضمير المتكلم على غيره من الضمائر يؤكد الحضور القوى للذات المتكلمة، وقد يعدل الشاعر عن ضمير المتكلم المفرد إلى الجمع فى سياق التعبير عن ذاته فيكون لذلك مغزاه، وقد يقع ضمير المتكلم فاعلاً أو يقع تحت تأثير الفعل أو فى موضع المفعولية فيكون لذلك مغزاه أيضًا. وكذلك الحال بالقياس إلى المستوى الصرفى إذ على القارئ أن يضع يده على السمات الصرفية الفارقة والوقوف على مغزى اختيار صيغ صرفية أو اشتقاقية بعينها أو العدول عن صيغ إلى أخرى...

كما يجب الالتفات إلى الأبنية الصوتية والإيقاعية والوقوف على دورها فى إقامة البناء الكلِّى للقصيدة.

فإذا قرأنا أبيات أبى العلاء :

كـــلٌ علـــى مكروهــه مبــــسلُ   وحــــازم الأقــــوام لا ينــــسِلُ

لــو تعلــم النحــلُ بمــشتارها	لم ترهــا فــى جبــلٍ تَعــسِلُ
وجرعــةُ الــذيفان مــشروبةٌ	وغيرهــا المــستعذَبُ السلــسل
والخــير محبــوب ولكنَّــه	يعجــز عنــه الحــيُّ أو يكــسل
والأرض للطوفــان مــشتاقة	كأنهــا مــن درنٍ تُغــسَل

فعلينا أن ننظر إلى مستويات النَّص النحوية والصرفية والدلالية والصوتية والإيقاعية، فعلى المستوى النحوى لابد أن نلتفت إلى ظاهرة الاعتماد على الجمل الإسمية فى مجال تقرير الحقيقة التى يؤمن بها أبو العلاء حيث تستأثر الجملة الإسمية بأغلب الأبنية على هذا النحو :

- كل على مكروهه مُبْسَلُ
- حازم الأقوام لا ينسلُ
- فسلُ أبو عالمنا آدمٍ
- نحن من والدنا أفسلُ
- جرعة الذيفان مشروبة
- غيرها المستعذَبُ السَّلسِلُ
- الخيرُ محبوبُ
- الأرض للطوفان مشتاقة

أما الجمل الفعلية –فإنها على قلتِّها تأتى فى سياق النص (لم ترها) أو انقطاع المعرفة (لو تعلم النحل) أو إثبات العجز والخمول (يعجز عنه الحىّ أو يكسلُ).

وعلى المستوى الصرفى لابد أن يلتفت القارئ إلى صيغ الاشتقاق التى آثرها الشاعر مثل (مبسل- مشروبة- مشتار- حازم) وكذلك صيغة التفضيل "أفسل".

ومن الأهمية كذلك أن يلتفت القارئ إلى الضمائر التى تتأرجح بين الغياب والحضور حيث تتقابل الضمائر فى (مكروهه- لا ينسل- غيرها) مع ضمائر الحضور الجمعى فى (عالمنا- والدنا).

ويجب الالتفات كذلك إلى صورة النحل الغافل عن المشتار الذى يجمع ما ينتجه من عسل وما توحى به من دلالة فى كشف المغزى وكذلك صورة الأرض التى تشتاق إلى طوفان يطهرها من أدرانها فضلاً عن خصائص البنيتين الصوتية والإيقاعية، وبما يوحى به الإيقاع الخارجى من دلالات. تلك كلها آليات يستعين بها القارئ فى عملية القراءة ولكن الاكتفاء برصدها غير كاف، فلابد من مطابقة دلالاتها واكتشاف أوجه التماثل أو التباين بينها للوصول إلى المعنى الكُلّى؛ وسنلاحظ أن النص يرتكز على ثنائية "التضاد" التى تسرى عبر مستوياته المختلفة؛ فهناك تضاد بين ضمائر الحضور والغياب، وهناك تضاد آخر بين الجمل الاسمية والفعلية، وتضاد ثالث بين الأفعال المثبتة والمنفية. وهناك تضاد على المستوى الصرفى بين المشتقات مثل : "مبسل- حازم" و"المستعذب السلسل" فى مقابل "الذيفان"، وهناك ثنائية "النحل- مشتارها". كل ذلك يكشف عن وجود نوع من الصدام أو "الانفصام" بين الشاعر وواقعه أو بين "الذات" و"الموضوع" وقد بلغ هذا الصدام ذروته فى الدعوة إلى مقاطعة الزواج والإنجاب فيما يشبه "الانتحار السلبى" سعيًا إلى توقف الحياة وإجهاض كل محاولة لاستمرارها انطلاقًا من قناعته بفلسفة "اللاجدوى"...

وإذا كنا نصدر عن قناعة تامة فى أهمية دخول النص من بوابة اللغة؛ فإننا لا نستطيع إغفال دور المناهج الأخرى وما قدمت من إنجازات فى هذا المجال، وتشير أحدث نظريات التلقى إلى دور علماء الاجتماع المتزايد فى هذا المجال من خلال مفهوم "الاتصال الأدبى" حيث يرى (إيزر) أن العمل الأدبى يتشكّل من خلال فعل القراءة وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النَّص بل إلى العملية التى تتفاعل فيها الوحدات البنائية النَّصية مع تصور القارئ، ومن ثمَّ فقد زُحزح النَّص فى نظرية التلقى من مركز الدراسة الأدبية وصار لا يعيش إلا من خلال القارئ، حتى قيل إن النَّص هو القارئ نفسه(١٥).

ونظرًا للدور الحيوى الذى يضطلع به القارئ فى حواره مع النص باعتباره المصدر النهائى للمعنى، فقد اختلف النقاد فى توصيف هذا القارئ، فيتحدث (إيزر) عن "قارئ ضمنى للنص"، ويقترح (إرفين فلف) "قارئًا مقصودًا" أى القارئ الذى كان فى ذهن المؤلف وهو ينجز عمله. أما (ريفاتير) فيعرِّفه بـ"القارئ المتميِّز"، ويصفه (فش) بـ"العارف". وهذه الأوصاف كلها -كما نلاحظ- تدور فى إطار الكفاءة اللغوية والأدبية.

المراجع :

(١) نظرية التلقى تأليف روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، النادى الأدبى- جدة ص١٣.

(٢) مدخل إلى تحليل النص الأدبى، تأليف عبد القادر أبو شريفة وحسين لافى، ط. دار الفكر، الأردن ١٩٩٣، ص١٠٧.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، تأليف د. عبد السلام المسدّى ط. الدار العربية للكتاب- - الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص٦.

(٤) حولية الأدبية، العدد ٢٣، أكتوبر ١٩٩٤، ص٢٧.

(٥) مدخل إلى علم الأسلوب، تأليف د. شكرى عيّاد، ط. دار العلوم، ١٩٨٣، ص١٣٨.

(٦) المرجع السابق ص١٣٨.

(٧) نحو تصوّر كُلىّ لأساليب الشعر العربى المعاصر، دراسة للدكتور صلاح فضل، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢، العدد ٤٠٣، يناير، مارس، إبريل ١٩٩٤، ص٧٦.

(٨) السابق ص٧٦.

(٩) منهج فى التحليل النَّصى للقصيدة -تنظير وتطبيق- دراسة للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مجلة فصول المجلد الخامس عشر- العدد الثانى، صيف ١٩٩٦، ص١١٣.

(١٠) الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها فى الدراسات الأسلوبية، دراسة للدكتور مازن الواعر، عالم الفكر، المجلد ٢٢، يونيو ١٩٩٤، ص١٥٧.

(١١) انظر مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢، العدد ٤٠٣، ١٩٩٤، ص٨٠.

(١٢) السابق ص٨٠.

(١٣) ديوان تضاريس للشاعر السعودى محمد الثبيتى.

(١٤) منهج فى التحليل النَّصى للقصيدة -تنظير وتطبيق. دراسة للدكتور محمد حماسة عبداللطيف، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثانى، صيف ١٩٩٦، ص١٠٨.

(١٥) نظرية التلقى، تأليف روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل ص٢٤.

قراءة النّص الشعرى



حميد بن ثور

وثنائية (الضجيج/ الصدى)



قال حميد بن ثور الهلالي (ديوانه ص٧- ٣٠) :

١- سل الرَّبعَ أنَّى يممَّتْ أمُّ سالمٍ	وهل عادةٌ للرَّبع أن يتكلَّما
٢- وقولا لها يا حبَّذا أنت هل بدا	لها أو أرادت بعدنا أن تأيمَّا
٣- ولو أنَّ ربعًا ردَّ رجعًا لسائلٍ	أشار إليَّ الرَّبعُ أو لتفهمَّا
٤- أرى بصري قد رابني بعد حدَّةٍ	وحسبكُ داءً أن تصحَّ وتسلما
٥- ولا يلبث العصران يومًا وليلة	إذا طلبا أن يُدركا ما تيمَّما
٦- وصوتٍ على فوْت سمعتُ ونظرةٍ	تلافيتها والليل قد صار أبهما
٧- بجدَّةِ عصرٍ من شبابٍ كأنه	إذا قمتُ يكسونى رداءً مُسهَّما
٨- أجدُّك شاقتك الحمولُ تيمَّمت	هوانين واجتابت يمينًا يَرَمْرَا[1]
٩- على كل منسوج بيبرينَ كُلِّفتْ	قوى نسعتيه مَحْزِما غير أهضما[2]
١٠- رعين المُرارَ الجوْنَ من كُلِّ مذْنبٍ	شهور جمادى كلَّها والمحرَّما[3]
١١- إلى النِّير فاللُّعباء حتى تبدَّلتْ	مكان رواغيها الصَّريف المُسدَّما[4]
١٢- وعاد مُدمَّاها كميتًا وأشبهت	كُلُومُ الكُلى منها وجارا مُخدَّما[5]
١٣- وخاضت بأيديها النِّطاف ودعدعتْ	بأقتادها إلا سريحًا مُخدَّما[6]
١٤- وقد عاد فيها ذو الشقاشقِ واضحًا	هجانًا كلون القُلْبِ، والجوْن أصحما
١٥- تناول أطراف الحمى فتنالُهُ	وتَقْصُر عن أوساطهِ أن تقدَّما
١٦- وجاء بها الرُّوَّادُ يحجزُ بينها	سُدىً بين قرقار الهدير وأعْجمَا

---

[1] هداتان : جبلان. ويرمرم : جبل في ديار بني عبس.

[2] يبرين : رمل لا تدرك أطرافه قريب من اليمامة. والنسع : سير من الجلد.

[3] المرار : عشب مر، والمذنب : جدول.

[4] المسدم : البعير العضوض يسد فمه.

[5] الوجار : الحَجَر

[6] النطاف : المطر. دعدعت : فرقت.

١٧- فقامت إليهن العذارى فأقعدتْ ... أكفَّ العذارى عِزَّةً أن تُحطمًا

١٨- فقرّين موضونًا كأنَّ وضينه ... بِنيقٍ إذا ما رامه الغُفْر أحجما[١]

١٩- صلَخْدًا كأنَّ الجَنَّ تعزفُ حوله ... وصوتَ المغنِّى والصدى ما ترنما[٢]

٢٠- بغَير حيًا جاءت به أرحبيَّة ... أطال بها عامَ النِّتاجِ وأعظما

٢١- تراه إذا استدبرتَه مُدْمجَ القرا ... وفَعْمًا إذا أقبلته العين سَلْجما[٣]

٢٢- ضُبارًا مُريط الحاجبين إذا خدا ... على الأكم ولاّها حِذاءً، عَثَمْثَما[٤]

٢٣- رعى السُّرَّةَ المحلال ما بين زابنٍ ... إلى الخوْر وسمىَّ البقول المُديَّما[٥]

٢٤- فجئن به عوج الملاطين لم يَبِن ... حِداج الرِّعاءِ ذا عثانينَ مُسْنما[٦]

٢٥- فلما أتته أنشبت فى خِشاشه ... زمامًا كثعبان الحماطة محكَما[٧]

٢٦- شديدًا توقيه الزِّمام كأنما ... يُراها أَعَضَّتْ بالخُشاشة أرقما

٢٧- فلما ارعوى للزَّجر كلُّ مُلَبَّثٍ ... كجيد الصَّفا يتلو حزامًا مُقَدَّما[٨]

٢٨- إذا عِزَّةُ النَّفْسِ التى ظَلَّ يتَّقى ... بِها حِيلَةٌ لم تُنْسِه ما تَعَلَّما

٢٩- كأنَّ وَحَى الصَّرْدَانِ فى كلِّ ضالَةٍ ... تَلَهْجَمُ لَحْيَيْهِ إذَا ما تَلَهْجَما[٩]

٣٠- وقالتْ لأُخْتَيْها الرَّوَاح وقَدَّمَتْ ... غَبِيطًا خُتَيْمِيًا تَراهُ وأَسْحَما

---

[١] الوضين : بطان منسوج.

[٢] صلخدا : عظيم الرأس.

[٣] سلجم : طويل، مدمج القرا : أملس الظهر.

[٤] ضبارًا : ضخم الجسم- المريط : الخفيف الشعر، عثمثم : شديد الطول وهو صفة للجمل.

[٥] المديَّم : الذى أصابه الديم وهو المطر يدوم فى سكون.

[٦] عوج الملاطين : واسع الإبطين، الحداج : المركب، العثنون : الشعر تحت الذقن.

[٧] الخشاش : عود يعرض فى أنف البعير يعلق به الزمام.

[٨] الملبث : الذى ترك مهملاً حتى سمن- جيد الصفا : أعلى الصخرة.

[٩] الوحى : الصوت، الصردان جمع صرد وهو طائر فوق العصفور، التلهجم : التحرُّك.

٣١- فجاءَتْ بِه لا جَاسِئًا ظِلَفاؤُه ولا سلَسًا فيه المَساميرُ أكزَما[1]

٣٢- فزَيَّنَّه بالعهن حتَّى لَوانَّه يُقالُ له هابٍ هَلُمَّ لأقْدَما[2]

٣٣- فلما كَشفَن اللَّبْسَ عنه مَسَحْنَه بأطْرافِ طَفْلٍ زَانَ غَيْلاً مُوَشَّما[3]

٣٤- له ذَنَبٌ لِلرِّيح بَيْنَ فُروجِه مَزاميرُ يَنفُخْنَ [الكَسيرِ] المُهَزَّما

٣٥- مُدَمًّى يَلُوحُ الوَدْعُ فَوْقَ سرَاته إذَا أرْزَمَتْ فى جَوْفِه الرِّيحُ أرْزَما[4]

٣٦- كأَنَّ هَزِيزَ الرِّيح بَيْنَ فُروجِهِ عَوازفُ جِنٌّ زُرْنَ حَيًّا بعَيْهَما

٣٧- تَبَاهىَ عَلَيْه الصَّانِعاتُ وشاكَلَتْ به الخَيْلَ حتَّى هَمَّ أنْ يَتَحمْحمَا

٣٨- يطُفْنَ به يَخْلُونَ حَوْلَ غَبيطِها رَبابَ الثُّرَيَّا صابَ نَجْداً فأوْسَما

٣٩- فلوْ أنَّ عَوْدًا كان منْ حُسْنِ صورَةٍ يُسلِّم أوْ يَمْشى مَشَى أوْ لسَلَّمَا[5]

٤٠- تَخالُ خلالَ الرَّقْمِ لَمَّا سدَلْنَه حَصانًا تُهادَى سامِىَ الطَّرْفِ مُلْحِمَا

٤١- سَراةَ الضحُى مَارِمْنَ حتَّى تَحدَّرَتْ جِباهُ العَذارَى زَعْفَرانًا وعَنْدَما

٤٢- فَقُلْنَ لها قُومِى فَدَيْناكِ فارْكَبِى فقالت ألاَ لاَ غَيْرَ أمًّا تَكلَّما

٤٣- فهادَيْنَها حتَّى ارْتَقَتْ مُرْجِحَنَّةً تَميلُ كما مَالَ النَّقا فتَهيَّما[6]

٤٤- وجاءَتْ يَهُزُّ المَيْسانِىَّ مَشْيُها كَهَزَّ الصَّبَا غُصْنَ الكَثِيب المُرهَّما

٤٥- من البيض عاشتْ بينَ أُمٍّ عزيزَةٍ وبينَ أب بَرٍّ أطاعَ وَأكْرَما

٤٦- مُنَعَّمَةٌ لَوْ يُصبِحُ الذَّرُّ سَارِيًا على جلْدِها بَضَّتْ مَدارِجُهُ دَمَا

٤٧- من الْبِيض مِكْسَالٌ إذَا ما تَلَبَّسَتْ بِعَقْلِ امْرِئٍ لم يَنْجُ منها مُسَلَّما

---

[1] لا جاسئًا ظلفاؤه : لا خشنًا أطرافه.

[2] هاب : اسم صوت تدعى له الإبل.

[3] الطفل : صفة بنان. والغيل : الساعد.

[4] مدمى : من حمرته، والودع : خرز أبيض تزين به الهوادج.

[5] العود : الجبل المسن.

[6] هادينها : ساعدنها على القيام.

٤٨- رَقُودُ الضُّحَى لا تَقْرَب الجِيرَةَ القُصَى ولا الجِيرَةَ الأدْنَيْنَ إلاّ تَجَشُّما
٤٩- بَهِيرٌ تَرَى نَضْحَ العَبيرِ بِجيْبِها كما ضَرَّج الضَّارِى النَّزِيفَ المُكَلَّما[١]
٥٠- وليستْ من اللاَّئى يكونُ حَدِيثُها أمام بَيُوت الحَىّ إنَّ وإنَّما
٥١- أحادِيثُ لم يُعْقِبْنَ شَيْئًا وإنَّمَا فَرَتْ كَذِبًا بالأَمْسِ قِيلاً مُرَجَّما
٥٢- فَمَا رَكِبَتْ حتّى تَطاوَل يَوْمُها وكانتْ لها الأَيْدِى إلى الحُدبِ سُلَّما
٥٣- وما دَخلتْ فى الخَدْبِ حتى تَنقَّضَتْ تآسِيرُ أعْلَى قِدِّه وتَحطَّما[٢]
٥٤- فَجرْجَرَ لَّما صارَ فى الخِدْرِ نِصفُها ونِصْفُ على دأيَاتِه ما تَجَزَّمَا
٥٥- وما رِمْنَها حتّى لَوَتْ بزِمَامِه بَنانًا كهُدَّابِ الدِّمَقس ومِعْصَما
٥٦- وما كادَ لَمَّا أنْ عَلَتْهُ يُقِلُّها بِنَهضَتِه حتى اكْلأَزَّ وأعْصما[٣]
٥٧- وحتى تَداعتْ بالنَّقِيض حِبالُهُ وهَمَّتْ بَوانِى زَورِه أن تَحَطَّما[٤]
٥٨- وَأَثَّرَ فى صُمِّ السَّفا ثَفناتُه ورَامَ بِلَمَّا أمْرَه ثُمَّ صَمَّما[٥]
٥٩- فَسبَّحْنَ واسْتَهْلَلْنَ لَّما رَأيْنَهُ بها رَبذًا سَهْلَ الأرَاجيح مِرْجَما[٦]
٦٠- فلمّا سَمَا اسْتَدبَرْنَه كيفَ شَدْوُه بِها ناهِضَ الدَّأيات فَعْمًا مُلَمْلَما[٧]
٦١- ولَمّا اسْتَقلَّتْ فَوْقَه لمْ تَجِدْ له تَكالِيفَ إلاَّ أنْ تَعِيلَ وتَعْسَما[٨]
٦٢- ولَمّا اسْتَقلَّ الحَىُّ فى رَوْنَقِ الضُّحَى قَبَضْنَ الوَصايَا والحَدِيثَ المُجَمْجَما

---

[١] بهير : من البهر وهو هنا الغلبة فى الحسن.

[٢] الخدب : تصحيف : الخدر.

[٣] اكلأز وأعصم : تجمّع وتماسك.

[٤] بوانى زوره : أضلاع صدره.

[٥] الثفنات : جمع ثفنة، وهى من البعير ما يقع على الأرض إذا استناخ.

[٦] ربذ : خفيف القوائم فى مشيه. والأراجيح : الهزات.

[٧] شدوه : لعلها سدوه وهى مد الإبل أيديها فى السير، ناهض الرايات : مرتفع الكتف.

[٨] تعيل : تتبختر، وتعسم : ييبس، أى لا تتكلف شيئًا من رياضة الجمل.

٦٣- دُمُوجَ الظِّباء العفر بالنفس أشفقت | من الشَّمْس لَمّا كانتِ الشَّمْسُ ميسمًا[1]
٦٤- ورُحْنَ وقَدْ زَايَلْنَ كلَّ صَنيعَةٍ | لَهنَّ وباشَرْنَ السَّديلَ المُرقَّما
٦٥- دَعَوْتُ بعَجْلَى واعتَرَتْنِي صَبابةٌ | وقد طَلَعَ النَّجْدَيْنِ أحْداجُ مَرْيَما
٦٦- فجاءَ بشَوْشاةٍ مزاقٍ تَرَى لَها | نُدُوبًا مِنَ الأنْساعِ فَذًّا وتَوْءَمَا
٦٧- أراها غُلامَاها الخَلَى وتَشذَّرَتْ | مِراحًا ولم تَقْرأْ جَنِينًا ولادَمَا
٦٨- فَلأيًا بَلأيٍ خَادَعاها فألْزَما | زِمَامَيْهِما مِنْ حَلْقَةِ الصُّفْرِ مُلْزَما
٦٩- وأعْطَتْ لعِرْفانِ الخِطَام وأضْمَرَتْ | مكانَ خَفِيَّ الصَّوْتِ وَجْدًا مُجَمْجَمًا
٧٠- وجاءَتْ تَبُذُّ القائدَيْنِ ولَمْ تَدَعْ | نِعالَهُما إلا سَرِيحًا مُجَذَّما
٧١- يُخالُ الحَصَى مِنْ بَيْنِ مَنْسِرِ خُفِّها | رُفاضَ الحَصَى والبَهْرَمانِ المُقَصَّما[2]
٧٢- ومارَ بِهاَ الضَّبْعان مَوْرًا وكَلَّفَتْ | بَعِيرَيْ غُلامَيَّ الرَّسِيمَ فأرْسَما[3]
٧٣- فلَمّا لَحِقْنا لَمْ يَقُلْ ذُو لُبانَةٍ | لهُنَّ ولا ذُو حاجَةٍ ما تيَمَّما
٧٤- فكانَ لِماحًا مِنْ خَصاصٍ ورِقْبَةً | مَخافَةَ أعْداءٍ وطَرْفًا مُقَسَّما
٧٥- قَليلاً ورَفَّعْنَ المَطِيَّ وشَمَّرَتْ | بِنا العيسُ يَنْشُرْنَ اللُّغامَ المُعَمَّمَا[4]
٧٦- فقُلْنا ألاَ عُوجي بِنا أُمَّ طارِقٍ | تُناجِي ونَجْواها شِفاءٌ لأهْيَمَا
٧٧- فعاجَتْ عَلَيْنا مِنْ خِدَبٍّ إذا سَرَى | سَرَى عَنْ ذراعيه السَّديلَ المُنَمْنَما[5]
٧٨- وما هَاجَ هذا الشَّوْقَ إلاّ حَمَامَةٌ | دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ تَرْحَةً وتَرَنُّما
٧٩- من الوُرْقِ حَمَّاءُ العِلاَطَيْنِ باكَرَتْ | عَسِيبَ أشاءٍ مَطْلَعِ الشَّمْسِ أسْحَمَا[6]

---

[1] دموج الظباء : دخولها فى كنسها.

[2] رفاض الحصى : قِطَعُه، المقصم : المكسور.

[3] الضبعان : العضدان، مار : ماج وتردد.

[4] رفعن المطى : حثثنهنَّ- اللغام : زبد أفواه الإبل، المعمم : المتراكب.

[5] خدب : جبل ضخم.

[6] العلاطان : الرقمتان فى عنق الحمامة.

٨٠- إذا هَزْهَزَتْهُ الريحُ أو لَعِبَتْ به ... أرَنَّتْ عَلَيْه مائلاً ومُنَبِّما

٨١- تُبَارِى حَمامَ الجَلْهَتينِ وتَرْعَوِى ... إلى ابن ثَلاثٍ بَيْن عُودَينِ أعْجَمَا[1]

٨٢- تَطَوَّقَ طَوْقًا لَمْ يَكُنْ عَنْ تَميمةٍ ... ولا ضَرْبِ صَوَّاغٍ بكَفَّيْه دِرْهما

٨٣- بَنَتْ بَيْتَه الخَرْقاءُ وهى رَفِيقَةُ ... به بَيْنَ أغْوادٍ بِعَلْياءَ مَعْلَما

٨٤- تُرَشِّحُ أحْوَى مُزْلَغِبًّا تَرَى له ... أنابيبَ من مُسْتَعْجِلِ الرِّيشِ حَمْحَما

٨٥- كأنَّ على أشْداقِه نَوْرَ حَنْوَةٍ ... إذا هُوَ مَدَّ الجِيدَ مِنه لِيَطْعَما

٨٦- فلمَا اكْتَسَى ريشًا سُخامًا ولم يَجِدْ ... له مَعَها فى بَاحِةَ العُشِّ مَجْثما[2]

٨٧- أُتِيحَ له صَقْر مُسِفٌ فلم يَدَعْ ... لها ولَدًا إلاّ رَميمًا وأعْظُما[3]

٨٨- فأوْفَتْ علَى غُصْنٍ ضُحَيًا فلم تَدَعْ ... لباكيةَ فى شَجْوِها مُتَلَوَّما

٨٩- مُطَوَّقةٌ خَطْباءُ تَصْدَحُ كلّما ... دَنَا الصَّيفُ وانجالَ الرَّبيعُ فأنْجما

٩٠- ونازَعْنَ خِيطانَ الأراك فَراجَعَتْ ... لِهادِفِها مِنهُنَّ لَدنًا مُنَوِّما

٩١- فماحَتْ به غُرُّ الثَّنايَا كأنَّمَا ... جَلَتْ بِنَضِيرِ الخوطِ دُرًّا مُنَظَّما

٩٢- إذا شِئتُ غَنَّتِى بأجْزاعِ بِيشَةَ ... أو النخل مِنْ تَثْلِيث أو مِنْ يَنْبَما

٩٣- عَجِبْتُ لها أنّى يكونُ غِنَاؤُها ... فَصِيحًا ولَم تَفْغَرْ بِمنْطِقِها فَمَا

٩٤- فلم أرَ مَحزونًا له مِثلُ صَوْتِها ... ولا عَرَبِيًّا شاقَه صَوْتُ أعْجَما

٩٥- كَمِثْلى [إذا غَنَّتْ] ولكنَّ صَوْتَها ... له عَوْلَةٌ لَوَ يَفْهَمُ العَوْدُ [illegible]

***

٩٦- خَلِيلَىَّ هُبَّا عَلِّلانِىَ وانظُرَا ... إلى البَرْقِ إذْ يَفْرِى سَنىً وتَبَسُّما

٩٧- عُروضًا تَعدَّتْ من تِهامَةَ أُهْدِيتْ ... لِنجْد فَسَاحَ البَرْقُ نَجْدًا وتَهَما

---

[1] الجهلتان : حانيا الوادى. ابن ثلاث : أى ثلاث ليال.

[2] السخام : اللين.

[3] المسف : الذى يدنو من الأرض في طيرانه.

٩٨- كـأنّ رِياحًـا أطْلَعَتْـه مَرِيضةً ... مـن الغَـوْرِ يَسْعَرِن الأباءَ المُضرَّما[1]

٩٩- كنَفْضِ عِتَاقِ الخَيْلِ حِين تَوَجَّهتْ ... إلـيهنَّ أبْـصارُ وأيْقَظْـنَ نُوَّمـا

١٠٠- خَلِيلىَّ إنِّى مُشتَكٍ ما أصابَنِى ... لِتَستقينا مـاَ قَـدْ لَقِيـتُ وتَعْلَمـا

١٠١- أُمَلِّيكمـا إنَّ الأمانـةَ مَـنْ يَخُـنْ ... بهـا يَحتَمـلْ يومًـا مـن اللّـهِ مأثمـا

١٠٢- فـلا تُفْشياَ سرِّى ولا تَخْذُلاَ أخًا ... أبَثَّكمـا منْـه الحـديثَ المُكتَّمـا

١٠٣- لِتَتَّخِـذاَ لِـى بـاَرَكَ اللّـهُ فِيكُمـا ... إلى آل لَيْلَـى العامريَّـة سُـلَّما

١٠٤- وقُـولا إذَا جاوَزْتُمـا آلَ عـامرٍ ... وجاوزتُمـا الحيَّـيْن : نَهْـدًا وخَثْعَمـا

١٠٥- نَزِيعَانِ مِنْ جَرْمِ بـن ريَّان إنَّهم ... أبَوْا أنْ يُمِيرُوا فى الهَزَاهِزِ محْجَما[2]

١٠٦- وسِيراَ علَى نِضْوَيْنِ مُكْتَنِفِيْهِما ... ولاَ تَحْمِـلاَ إلا زِنَـاداً وأسـهُماَ[3]

١٠٧- وزَاداً غَرِيـضًا خَفَّفـاهُ عليكُمـا ... ولا تُفْـشيا سِـراً ولا تَحْمِـلا دَمَـا

١٠٨- وإنْ كـان لَـيْلاً فالْوِيَـا نَـسَبْيْكُما ... وإن خِفْتُمـا أنْ تُعْرَفـا فَتَلَثَّمـا

١٠٩- وقُـولا خَرجْنا تاجِرَيْنِ فأبْطأتْ ... ركـاب تَرَكْنـاهَا بِتَثْلِيـثَ قُيَّمَا

١١٠- ولَـوْ قَـدْ أتانَـا بَزُّنـا ورَقِيقُنـا ... تَمَـوَّلَ مِـنْكُم مَـنْ أتَيْنـاهُ معْـدِمًا[4]

١١١- فَمَـا مِـنكُمُ إلاَّ رَأيْنَـاهُ دَانِيَـا ... إلَيْنـا بحَمْـد اللهِ فـى العَـيْن مُـسْلِماَ

١١٢- ومُـدًّا لَهمْ فى السَّومِ حَتَّى تَمَكَّنَا ... ولاَ تَـسْتَلجًا صَـفْقَ بَيْـعٍ فتُلْزَمـا

١١١٣- فـإنْ أنتُمـا اطْمأنَنْتُمـا وأمِنتُمـا ... وأجلبْتُمـا مـا شِـئْتُما فَتَكَلَّمـا

١١٤- وقُـولا لهـا مـاَ تـأمُرِينَ بِصاَحبٍ ... لَنَـا قَـدْ تَرَكْـت القَلْـبَ منه مُتَيَّمـا

١١٥- أبِينـى لنـا إنَّـا رَحَلْنَـا مَطِيَّنـا ... إلَيْـكِ ومـا نَرْجُـوه إلاَّ تَلَوُّمَـا

---

[1] يسعرن : يوقدن، الأباء : جمع أباءة، وهى القصيبة أو هى أجمة الحلفاء، المضرّم : الذى أضرم بالنار.

[2] نزيعان : غريبان، يُميروا : يريقوا. الهزاز : الخطوب والحروب، محجم : دم.

[3] نضوان : هزيلان، صفة للبعير.

[4] الرقيق : العبيد.

١١٦- فَجاءَا ولَمَّا يَقْضِيَا لِـىَ حاجةً   إلـىَّ ولمَّا يُبْرِمَا الأَمْـرَ مُبْرَمـا

١١٧- فَمَا لَهُما مِنْ مُرْسَلَيْنِ لِحاجةٍ   أَسَافَا مِـن الْمالِ الـتِّلادَ وأَعْدَما

١١٨- ألمْ تَعْلَمَا أَنِّـى مُصَابُ فَتَذْكُرا   بَلاَئِـى إذَا مَا جُرْفُ قَوْمٍ تَهدَّما

١١٩- ألاَ هَـلْ صدىَ أُمِّ الولَيـد مُكلِّمٌ   صَـدَاى إذَا مـا كُنْتُ رَمْسًا وأَعْظُما

تتوزّع قصيدة حميد بن ثور بين مجموعة من المشاهد أو المقاطع التى تتنامى وتتكامل لتشكّل رؤية كُليّة واحدة، ويستغرق المشهد الأول الأبيات الثلاثة الأولى :

سَلِ الرَّبْعَ أَنَّى يمَّمَتْ أمُّ سالمٍ ... وهل عادةٌ للرَّبعِ أن يتكلّما

وقولا لها يا حبَّذا أنت هل بدا ... لها أو أرادت بعدنا أن تأيمّا

ولو أنَّ ربعًا ردَّ رجعًا لسائلٍ ... أشار إلىَّ الرَّبعُ أو لتفهَّما

يبدأ المشهد الأول بسؤال الزمان والمكان الذى يطرحه الشاعر من خلال صيغة الأمر (سل) التى غاب فاعلها ليكتسب المخاطب عمومية ولا محدودية؛ فيتوجه الخطاب الشعرى منذ البداية للإنسان عامة المهموم بتحولات الزمن وينتقل السؤال من اللحظة الزمنية الآنية إلى فضاء زمنى أوسع، وطرح السؤال هنا لا يقترن بالجهل وعدم المعرفة؛ فهو يطرحه –وهو على يقين من الإجابة، ومن ثمّ فإن الطرح فى حد ذاته قد يقرر حقيقة أو يؤكدها أو ينبّه إليها أو يثير الوعى بها أو يخرجها من إطارها الذاتى إلى دائرة الإحساس الجمعى.

وتستوقفنا دالة "الربع" الواقعة تحت تأثير المفعولية، بما تثيره من تناقض دلالى إذ توحى بدلالات الزمان والمكان؛ فالربع تنتمى اشتقاقًا إلى "الربيع" وهو فترة زمنية حافلة بالخصب والنماء ومرادفة للحياة بنضارتها وزينتها، كما أن "الربع" دالة مكانية تشير إلى المكان الذى تربع فيه القبيلة طلبًا للماء والكلأ أو بمعنى أكثر تحديدًا فالربع مكانيًا مرادف للحياة مثلما هو كذلك زمانيًا، وبالتالى فإن التناقض بين دلالة الكلمة يبدو تناقضًا ظاهريًا.

وإيثار الشاعر دالة "الربع" على "الطلل" له دلالته، فهى تبدو أكثر ارتباطًا بالزمن من "الطلل" الذى هو أكثر دلالة على "المكان".

ويأتى استخدام الظرف "أنَّى" ليحاصر المكان بكل اتجاهاته وأبعاده ويؤكد شمولية الحقيقة التى يراها الشاعر، حقيقة انصرام الزمن الجميل ووحشة المكان المصاحب لذلك الزمن وتظهر صورة المرأة "أم سالم" المعادل الموضوعى لذلك الزمن

الجميل أو الشباب الزاهى أو الحياة النضرة لتؤكد هذه الحقيقة، وتتضافر الأبنية على تأكيد ثنائية (الزمان- المكان) كما يؤدى الفعل (يممّتْ) دورًا بارزًا فى إثراء المعنى بدلالتى المكان والزمان.

ويأتى الاستفهام فى الشطر الثانى من البيت الأول حاملاً فى ثناياه مفارقة أسلوبية واضحة؛ فالسؤال فى ذاته يحمل الجواب، ويقرر الحقيقة، وينكر ما عداها، ويجسّد صورة ذلك الربع الصامت الساكن الموحش الذى يوحى بالجدب والإقفار.

ويلفتنا تحول الخطاب الشعرى فى البيت الثانى إلى التثنية بعد أن جاء بصيغة الإفراد فى البيت الأول؛ وقد يفسِّر الشرّاح القدماء هذه الظاهرة الأسلوبية بأن الشاعر يخاطب واحدًا أو أنه يجرى على عادة العرب فى مخاطبة الواحد بلفظ الاثنين، ولكننا لا نقنع بالوقوف أمام هذا البعد الظاهرى، ونرى أن هذا التحول الأسلوبى فى الخطاب الشعرى له دلالته؛ فخطاب الاثنين -وإن كان ظاهريًا- يوحى بالثنائية أو التعدُّد فإنه يعكس احتياج الشاعر النفسى إلى من يشاطره همومه ويشاركه مشاعره ويحمل معه آلامه التى ينوء بحملها.

وتؤدى الضمائر فى البيت الثانى دورًا فاعلاً بتنوعها وتحولاتها، فثمة ستة ضمائر تتشابك فيما بينها فى علاقات جدلية متبادلة، ويتوزع أصحابها ما بين الحضور والغياب؛ فيمثل أولاً صاحبا الشاعر "قولا..." وتبدو الحبيبة غائبة مكانيًا "لها" ولكنها ماثلة مثولاً طاغيًا فى وجدان الشاعر "يا حبذا أنت" ويبرز السؤال بعد ذلك ليؤكد الغياب المكانى والجسدى ويجعل التحول من الزواج إلى التأيُّم أو من الحياة إلى الموت واردًا ومحتملاً؛ ليُضاف هذا التحوُّل (تحول الزواج إلى التأيُّم) إلى التحوُّل السابق (تحوُّل الرِّبع من الحياة إلى الجدب).

وتعود صورة الربع الصامت للظهور مرة أخرى فى البيت الثالث فيرد مرة بصيغة التنكير ليكتسب عمومية فى إسباغ صفة التحول والتغيُّر عليه ثم يرد مرة أخرى بصيغة التعريف فى موضع الفاعلية وفى علاقة اشتباك مع الشاعر الماثل فى شبه الجملة (إلىّ)

ليؤكد خصوصية العلاقة بينهما فى الزمن المنصرم من ناحية، وانقطاعها واستحالة عودتها فى الزمن الحاضر من ناحية أخرى.

ويأتى المقطع الثانى (من ٤-٧) حاملاً معه صورة ثالثة من صور التحول والتغيّر:

أرى بصرى قد رابنى بعد حدّةٍ ... وحسبُك داءً أن تصحَّ وتسلما

ولا يلبث العصران يومًا وليلة ... إذا طلبا أن يُدركا ما تيمَّما

وصوْتٍ على فوْت سمعتُ ونظرةٍ ... تلافيتها والليل قد صار أبهما

بجدَّةِ عصرٍ من شبابٍ كأنه ... إذا قمتُ يكسونى رداءً مُسهَّما

فى هذا المقطع تتجلى الذات وهى فى حالة ضعف وعجز بعد أن فارقت زمن الفتوة والشباب وتحولت إلى زمن الشيخوخة والهرم. وتتمثل دوال هذا التحول فى اعتلال الجسد وتحول النظر من القوة إلى الضعف، وهى دالة موحية إذ يرتبط التحول بالرؤية التى لا تنسحب على الجسد فحسب بل تنعكس على المرئيات كلها، وتتعمق مأساة الشاعر وإحساسه بالزمن والحياة، فيدرك -فى لحظة كشف عميقة- مالم يدركه الآخرون- وهو أن الصحة والسلامة تحملان فى حقيقتهما بذور الداء لأنهما قابلتان للتحول أو بمعنى أكثر دقة مرهونتان به لأنهما تؤديان حتمًا إلى الهرم والشيخوخة، وبدءًا من البيت السادس يبدأ النّص فى كشف مغزاه والاقتراب من بؤرته؛ التى تتمثل فى صراع الإنسان مع الزمن وانسحاقه أمام جبروته؛ فكل شىء يتحول بفعل الزمن؛ ولكن الإنسان أكثر الموجودات قابلية للتحول وخضوعًا لقوانين الزمن الصارمة؛ فوجوده مرهون بميقات، ومرهون كذلك بفنائه وتلاشيه، ويبدو الزمن دائمًا مهيمنًا قويًا، وتتقاطر دواله (العصران- يومًا- ليلة) لتؤكد تلك الهيمنة فى كل مرحلة من مراحله، فإذا استهدف الزمن مخلوقًا أوجمادًا -فى أى وقت أو مكان- أدركه، وما حدث من تحول للربع والمحبوبة والشاعر إنما هو تأكيد لفعل الزمن وهيمنته وسطوته أيًا كانت قوة الآخر وسطوته؛ فكل مخلوق يولَد ومعه إعلام بموته، وكل شىء يكتمل ويبلغ عنفوانه يؤول إلى التناقض والتلاشى، وكما ترك الزمن آثاره على وجدان الشاعر وبصره فقد فعل الشىء ذاته مع سمعه، وكما

تحول البصر من الحدّة إلى الضعف، فقد تحوّل السمع كذلك، فأصبح غير قادر على لسمع والرؤية بعد أن كان يسمع الصوت على بُعد ويرى الأشباح فى ظلمة الليل، إنه تحول الحاد، أو التحوُّل من النقيض إلى النقيض، وأكثر ما يؤرق الشاعر ويعمّق مأساته ى خضوعه لهذا التحوّل، وإحساسه بأن الزمن قد طلبه فأدركه، وأنه فارق عصر الشباب لذى طالما كساه أردية الزهو والصحة والمغامرة وتحوّل إلى شيخ هرم لا يكاد يسمع أو يرى ولا يجد الأنيس أو "الأليف".

لقد انصرم الزمن الذى كان يملك فيه الشاعر إرادة "الفعل" واستسلم لزمن لجدب و"الخواء"، ولكنه لا يستطيع الفكاك من أسر الزمن المنصرم وذكرياته، فيرجع ليه على نحو من التذكُر والاسترجاع فيما يشبه ما يعرف فى لغة الفن السينمائى ـ"الارتجاع" أو "الفلاش باك"، إنه يتذكر "عصر الشباب" ويتشوق إلى "الحمول" وهى من وال الارتحال والتذكر والعشق كما أنها من دوال "التحوُّل" فالرحلة تنقُّل وتَحوُّلٌ من مكان إلى آخر ومن زمن إلى زمن.

ويأتى المشهد الثالث (٨- ٣٩) فى سياق الرؤية ذاتها؛ ففى هذا المشهد القصصى لطويل نجد أنفسنا أمام صورة أخرى من صور التحول فى الحياة حيث لاشىء يدوم على حال، وحيث تخضع الكائنات أو ... لملاحقة الزمن، يستوى فى ذلك الإنسان الحيوان، وفى هذا المشهد تأكيد وتجسيد لتلك الحقيقة من خلال ملاحقة صورة البعير و تلك الناقة الفتيَّة التى كانت تعيش هى الأخرى زمن الصبا أو عصر الشباب والفتوّة، يتذكرها الشاعر المأزوم بقضية الزمن وقد رعت ستة شهور من المحرَّم إلى جمادى حتى سمنت وبرئت كلومها وامتلأت فصارت من ضخامتها كأنها حجر ضخم تهدَّم فاستوى الأرض، وقد عاشت زمن الربيع حيث الحيا والخصب، فخاضت بأيديها فى الماء الصافى تجمع من المطر (النِّطاف) ولكنها لم تغرق لأنها مشدودة من أقتادها بحبال متينة، وقد رك المرعى آثاره على أبدانها وألوانها، فصار البعير "ذو الشقاشق" واضح البياض، وزها ذو لون الأحمر "الجون" بحمرته أو لونه الضارب فى الحمرة (أصخما)... ذلك كان حال

الإبل فى الربيع أو زمن الخصب المعادل لعصر الشباب عند الشاعر. إنها صورة أخرى من صور التحوُّل الزمنى، صورة الناقة السمينة التى رعت وسمنت "زمن الربيع" كما رعى الشاعر واشتدَّ عوده وقوى بصره وسمعه فى عصر الشباب، وكما خضع الشاعر لقانون الزمن فلا مناص من أن تخضع له الإبل أيضًا؛ فقد حيل بينها وبين الضِّراب، كما حيل بين الشاعر وأم سالم، وخَفَتَ هديرها وحاولت العذارى أن تسلبها حريتها حين حاولت أن تضع فى آنافها الخطم أو الأزمَّة فكفَّت الإبل أيديهن عزة وأنفة، فاختزن من بينها أكثرهن قوة وضخامة وسمنة "موضونًا" وقد استكمل شهور الحمل فطال وعظم "صلخدًا" كأن الجنَّ تعزف حوله فلا يتردد صوتها أو صوت المغنى لضخامته، وقد أنجبته أم نجيبة "أرحبية" فى زمن الخصب "عام النتاج" فجاء ممتلئًا طويل الظهر أملسه، خفيف الشعر، شديد الطول، ضخم الجسم "ضباراً"، وقد رعى الوسمىَّ "مطر الربيع الأول" بأرض نجد وهى أجود أنواع المرعى حيث يتساقط عليها الديم أو المطر وقتًا طويلاً، وقد بدا هذا البعير الواسع الإبطين (الملاطين) بسنامه المميز وقد أُعِدَّ ليكون "حداج الرعاء" فى رحلتهم المرتقبة، وقد أخذت العذارى تمارس طقوس الرحيل، فوضعت إحداهن "البرة" فى أنف البعير ليعلَّق فيها الزِّمام فأصابه الفزع وكأنما وضع ثعبان "الحماطة" وهى شجرة تألفها الحيَّات -فى أنفه ولكنه ما لبث أن ارعوى للزَّجر ولم تنسه عِزّة النفس أن ينقاد للزمام ويخضع لمصيره المحتوم ليلاقى الهزال والضعف ويقاسى عنت المسير فى الصحراء ويخضع لقانون الزمن كما خضع نظراؤه... وتمضى العذارى فى طقوسهن فتضعن عليه الغبيط وتزيننه بالصوف المصبوغ ألوانًا (العهن) ويُسلم لهن البعير القياد، فما أن يُنادى بما تُنادى به الإبل من أصوات كأن يقال له "هابٍ" حتى يلبى النداء ويتقدَّم بما وضع فوقه من كساء موشَّى وخرز أبيض "الودع" يلوح فوق سراته، ويجدُّ البعير فى السير فى صحراء مترامية الأطراف وقد أخذت أصوات الرياح تقتحمه فيدو هزيزها بين فروجه وكأنها عوازف جنٍّ حتى وصلن "عيهما" أو ذلك الموضع بتهامة، وما تفتأ صورة هذا البعير القوىّ "الموضون" التى رسمها الشاعر فى بداية المشهد أن تتوارى لتحلَّ محلها

صورة "العَوْد" أو الجمل المسنّ فى إشارة مكثّفة بالغة الدلالة على ما يطرأ على الكائنات من تحوّل.

ويواصل النّص تحولاته الفنيّة التى تتناغم مع تحوّلات المضمون من خلال تعدُّد المشاهد التى تتقاطر متتابعة فى إطار المشهد الكلّى أو الرؤية، ومن خلال بنية السرد يتوقف النَّص وقفة تطول بعض الشىء أمام مشهد الفتاة المنعّمة (٤٠- ٦١) :

تَخالُ خلالَ الرَّقْمِ لمَّا سدَلْنَهَ	حَصانًا تُهادَى سامِى الطَّرْفِ مُلْجمَا
سَراةَ الضُّحَى مَارِمْنَ حتَّى تحدَّرَتْ	جِباهُ العَذارَى زَعْفَرانًا وعَنْدَما
فَقُلْنَ لها قُومِى فَدَيْناك فارْكَبِى	فقالت ألاَ لاَ غَيْر أمَّا تَكلَّما
فهادَيْنَها حتَّى ارْتَقَتْ مُرْجِحنَّةً	تَمِيلُ كما مَالَ النَّقا فَتَهيَّما
وجاءَتْ يَهُزُّ الميسانىَّ مَشْيُها	كَهَزِّ الصَّبَا غُصْنَ الكَثِيب المُرهمَا
من البيض عاشتْ بين أُمٍّ عزيزةٍ	وبينَ أب بَرٍّ أطاعَ وأكْرَما
مُنَعَّمَةٌ لَوْ يُصْبِح الذَّرُّ سارِيًا	على جِلْدِها بَضَّتْ مَدارِجهُ دَمَا
من الْبِيضِ مِكْسَالُ إذَا ما تَلبَّستْ	بِعَقْلِ امْرِئٍ لم يَنْجُ منْها مُسَلَّما
رُقُودْ الضُّحى لا تَقْرَبُ الجِيرَةَ القُصىَ	ولا الجِيرَةَ الأدْنَيْنَ إلاّ تَجَشُّما
بَهِيرُ تَرَى نَضْحَ العبَير بِجيْبِها	كما ضَرَّج الضَّارِى النَّزِيف المُكَلَّما
وليستْ من اللاَّئى يكونُ حديثُها	أمام بُيُوتِ الحَىِّ إنٍّ وإنَّما
أحادِيثُ لم يُعْقِبْنَ شَيْئًا وإنَّما	فَرَتْ كَذِبًا بالأَمْسِ قِيلاً مُرَجَّما
فَمَا رَكِبَتْ حتّى تطاولَ يَوْمُها	وكانتْ لها الأَيْدى إلى الحُدْبِ سُلَّما
وماَ دَخلتْ فى الخَدْبِ حتى تَنَقَّضَتْ	تآسِيرُ أعْلَى قِدِّه وتَحطَّما
فَجرْجَرَ لَّما صارَ فى الخدْر نِصفُها	ونصفُ على دأيَاتِه ما تَجَزَّمَا
وما رُمْنَها حتّى لَوَتْ بزِمَامِه	يَنانًا كهُدَّابِ الدِّمقس ومِعْصَما
وما كادَ لَمَّا أنْ عَلَتْهُ يُقِلُّها	بِنَهضِتِه حتى اكْلأزَّ وأَعْصَما

حتى تَداعتْ بالنَّقِيض حِبالُهُ ... وهَمَّتْ بَوانِى زَوْرِه أن تَحَطَّما

وأَثَّرَ فى صُمِّ الصَّفا ثَفِناتُه ... ورامَ بلَمَّا أمْرَه ثُمَّ صمَّمًا

فسَبَّحْنَ واسْتَهْلَلْنَ لَمَّا رَأَيْنَهُ ... بها رَبذًا سَهْلَ الأرَاجيح مِرْجَما

فلمَّا سَمَا اسْتَدبْرنَه كيف شَدْوهُ ... بِها ناهض النَّأياتِ فَعمًّا مُلمْلَمَا

ولَمَّا استَقلَّتْ فَوْقه لمْ تَجِدْ له ... تَكالِيفَ إلاَّ أنْ تَعِيلَ وتَعْسَمَا

فى هذا المشهد "الاحتفالى" تتجلى تلك الفتاة التى تحيا زمن الصبا، وتتراءى من خلال "الرقم" أو "الستور" فتبدو كعروس تُهدى إلى زوج عظيم، ويتوقف الشاعر أمام صفات تلك الفتاة الحُرَّة حيث العذارى مازلن يخدمنها طول اليوم حتى تُفصدَّ جباههن "زعفرانًا" و"عندما"، وإذا كانت تلك هى حال العذراوات فما بالك بصفات تلك الفتاة أو بنمط الحياة التى تحياها. لقد منحها الجمال والثراء عزة نفس، وكبرياء خلق، ولذلك فهى لا تتحدث إلا لماما، وحين أشارت عليها العذارى بالركوب لم تزد على أن أشارت بـ"لا" دون أن تنطق بها، فأعانتها العذارى على القيام لتركب فبدت بثيابها الحريرية الغالية المنسوبة إلى ميسان وهى تمشى متثاقلة فى خيلاء أشبه بغصن الكثيب المطور تهزّه نسمات الصَّبا، وهى ذات محتد أصيل إذ تربت فى أحضان أمٍّ عزيزة وأب برٍّ كريم، وهى كأضرابها من الحرائر "مكسال" أو "نؤوم" الضحى" لا تغادر بيتها ولا تزور جيرانها الأدنين أو البعدين إلا بمشقة وتكلُّف، وهى "بهير" فاقت النساء حسنًا يفوح العطر من أردانها، وما إن علت البعير ليقلها حتى أعجزه القيام لثقلها وظل يجاهد حتى تمكَّن من النهوض والسير وهى غير قادرة على إمساك زمامه.

ويتداخل مع مشهد "الفتاة" فى رحلتها مشهد آخر موازٍ لرحلة قام بها الشاعر (٦٢- ٧٧):

ولَمَا اسْتَقلَّ الحَىُّ فى رَوْنَقِ الضُّحَى ... قَبَصْن الوَصايا والحَديثَ المُجَمْجَما

دُمُوجَ الظِّباءِ العفر بالنفس أشفقت ... من الشَّمْس لَمَّا كانتِ الشَّمْسُ مِيسَمَا

ورُحْـنَ وقَـدْ زَايَلْـنَ كـلَّ صَـنِيعَةٍ   لُهـنَّ وباشَـرْنَ الـسَّدِيلَ المُرقَّمـا

دَعَـوتُ بعَجْلَـى واعتَرَتْنِـى صَـبابة   وقـد طَلَـع النَّجْـدَيْنِ أحْـدَاجُ مَرْيَمـا

فجـاءَ بـشَوْشاةٍ مـزاقٍ تَـرَى لَهـا   نَـدُوبًا مـنَ الأَنْـساعِ فَـذًّا وتَوْءَمَـا

أراهـا غُلامَاهـا الخَلَـى وتَـشذَّرَتْ   مراحًـا ولم تَقْـرأ جَنِينًـا ولادَمَـا

فَلأيًـا بَـلأىٍ خَادَعاهـا فألْزَمـا   زِمَامَيْهِمـا مـنْ حَلْقَـةِ الـصُّفْرِ مُلْزَمـا

وأعْطَـتْ لعِرْفَـانِ الخِطَـامِ وأضْـمَرتْ   مكانَ خَفىٌّ الصَّوتِ وَجْدًا مُجَمْجَمـا

وجـاءَتْ تَبُـذُّ القائـدَيْنِ ولَـمْ تَـدَعْ   نِعالَهمـا إلا سَـرِيحًا مُجَـذَّما

تُخالُ الحَصىَ مِنْ بَيْن مَنْسِرِ خُفُّها   رُفـاضَ الحَـصَى والبَهْرَمـان المُقَـصَّما

ـسارَ بِهـاَ الـضَّبْعان مَـوْرًا وكَلَّفَـتْ   بَعِـيرَىْ غُلامَـىَّ الرَّسِـيمُ فأرْسَـما

فلَمَّـا لَحِقْنـا لَـمْ يَقُـلْ ذُو لُبَانَـةٍ   لَهـنَّ ولا ذُو حاجـةٍ مـا تيَمَّمـا

فكـانَ لِماحًـا مِـنْ خَـصاص ورِقْبَـةً   مَخافَـةَ أَعْـداءٍ وطَرْفًـا مُقَـسَّما

قلـيلاً ورَفَّعْـنَ المَطِـىَّ وشَـمَّرَتْ   بنَـا العـيسُ يَنْـشُرْنَ اللُّغـامَ المغمَّمَـا

فقُلْنـا ألاَ عُـوجِى بِنَـا أُمَّ طَـارِقٍ   تُنـاجِى ونَجْواهـا شِـفَاءُ لأَهْيَمَـا

فعاجَـتْ عَلْينـا مِـنْ خِدَبٌ إذا سَرَى   سَـرَى عَـنْ ذراعيه السَّدِيلَ المُنَمْنَمـا

لم تكن هذه الرحلة التى قطعها الشاعر إلا استجابة لدواعى الشوق والصبابة حين رأى "أحداج مريم" وهى تصعد "النجدين" فجاءه الراعى بناقة "عجلى" خفيفة السير "شوشاة" وقد أخذت تحرك رأسها مرحًا وكأنها تشاطر صاحبها مشاعره، وأسرعت تغذُّ السير وقد بذَّت "القائدين" بينما بدا الحصى تحت أقدامها كأنه قطع من "البهرمان" أو زهر العصفر المقصوم. وأسرعت الناقة تجدُّ فى السير حتى لحقت بركب من يهواها، وما أن اقترب منها حتى أخذ يخالسها النظر فى تحفظ مخافة أهلها، ويتوافق التحوّل الأسلوبى مع تحول الحدث حيث يتحول الخطاب الشعرى للمحبوبة من المخاطب إلى الغائب :

فقُلْنا ألاَ عُوجِى بِنَا أُمَّ طَارِقٍ ... تُناجِى ونَجْواها شِفَاءُ لأَهْيمَا

ولكن الشاعر فى كل مواقفه ومشاهده لا ينصرف عن وعيه بحقيقة الزمن، وفى هذا السياق يأتى مشهد الحمامة ووليدها (٧٨- ٨٩) :

وما هَاجَ هذا الشَّوْقَ إلاّ حَمَامةٌ ... دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ تَرْحةً وتَرنُّما

مِن الوُرْقِ حَمَّاءُ العِلاطَيْنِ باكَرَتْ ... عَسِيبَ أشَاءٍ مَطْلَعِ الشَّمْسِ أسْحَمَا

إذَا هَزْهَزَتْهُ الرِّيحُ أو لَعِبَتْ بِهِ ... أرَنَّتْ عَلَيْهِ مَائلاً ومُقَوَّما

تُبَارِى حَمَامَ الجَلْهَتينِ وتَرْعَوِى ... إلى ابن ثَلاثٍ بَيْن عُودَيْنِ أعْجَمَا

تَطَوَّقَ طَوْقًا لَمْ يَكُنْ عَنْ تَميمَةٍ ... ولا ضَرْبِ صَوَّاغٍ بكَفَّيْهِ دِرْهما

بَنَتْ بَيْتَه الخَرْقاءُ وهى رَفِيقَةٌ ... بِهِ بَيْنَ أعْوادٍ بِعَلْيَاءَ مُعْلَما

تُرَشِّحُ أحْوَى مُزْلَغِبًّا تَرَى لَه ... أنابيبَ من مُسْتَعْجِلِ الرِّيشِ حَمْحَما

كأنَّ على أشْداقِه نَوْرَ حَنْوَةٍ ... إذَا هُوَ مَدَّ الجِيدَ مِنه لِيطْعَما

فلمَا اكْتَسَى رِيشًا سُخامًا ولم يَجِدْ ... لَه مَعَها فى بَاحَةِ العُشِّ مَجْثِما

أُتِيحَ لَه صَقْرٌ مُسِفٌّ فلم يَدَعْ ... لها ولَدًا إلاّ رَمِيمًا وأعْظُما

فأوْفَتْ علَى غُصْنٍ ضُحَيًّا فلم تَدَعْ ... لباكيةٍ فى شَجْوِها مُتَلَوَّما

مُطَوَّقَةٌ خَطْبَاءُ تَصْدَحُ كُلَّما ... دَنَا الصَّيْفُ وانجالَ الرَّبيعُ فأنْجَما

إن هذا المشهد القصصى الفاجع بما يتميز به من كثافة عالية وتركيز شديد، يعد من المشاهد الفريدة فى شعرنا القديم، وقد وضعه الشاعر فى سياق رؤيته التى صدر عنها منذ بدء القصيدة حيث تبدو المشاهد كلها تنويعات على إيقاع واحد يعكس وعى الشاعر بتقلبات الزمن وإدراكه أن كل شىء يؤول إلى الأفول والتلاشى والفناء، وأن ما يراه من صور الانسحاق يستثير فى نفسه اللوعة والأسى ويهيج أشواقه وأحزانه، فكل شىء أمامه يؤذن بالرحيل، إنه الحقيقة المؤكدة التى لا مراء فيها، فقد رحل عنه الشباب إيذانًا برحيله عن الحياة وكذلك ترحل كل الموجودات. بل إنه يرى فى رحلة القبيلة أو المحبوبة صورة للرحلة الكبرى، ولذلك يقترن الشوق فى نفسه بالمأساة والفجيعة، وبعبارة أخرى،

فإن استثارة مشاعر الشوق رهن لديه بحدث مأساوى؛ على نحو ما نراه فى مشهد الحمامة ووليدها :

وما هاج هذا الشوق إلا حمامة   دعت ساق حرٍّ ترحة وترنما

فقد فجرت مأساة تلك الحمامة التى فقدت وليدها أحزان الشاعر وأهاجت أشواقه. ولذلك فهو يحتفى برسم هذا المشهد الفاجع بتفصيلاته الدقيقة فى غير إسراف أو إخلال بما يقتضيه السرد من كثافة وتركيز، فيصف تلك الحمامة ذات الرقمتين (العلاطين) فى أعناقها وقد ناحت بصوتها الحزين تبكى فرخها الذى تعهدته بالرعاية وبنت له "عُشًّا" بين أعواد بعلياء، فلما بدا الزغب يكسو لحمه العارى اطمأنت عليه قليلاً وخرجت تبحث له عن طعام، ولم تكن تلك "الخرقاء" -لاحظ دلالة الوصف- تدرى وهى تبنى له بيتًا أن هذا البيت سيكون قبره، ولم تدرك "الخرقاء" أن المنيّة له بالمرصاد؛ فقد انقض عليه الصقر الجائع ولم يتركه إلا "رميمًا" و"أعظما"، وتعود الحمامة بالطعام لفرخها فتجده على هذه الصورة فلا تملك إلا تنتحى بأحد الأغصان لتبكى وليدها، وقد صارت تلك عادة لا تفارقها، فكلما رحل "الربيع" ودنا "الصيف" تذكرت فجيعة وليدها فناحت بصوتها الحزين :

مُطَوَّقَةٌ خَطْباءُ تَصْدَحُ كلَّما   دَنَا الصَّيفُ وانجالَ الربيعُ فأنْجما

يستوقفنا اقتران نواح الحمامة بذهاب "الربيع" وهو الدلالة الزمنية أو "الشفرة" التى تتمحور حولها التجربة وتسلمنا إلى مفاتيح النص؛ فالشاعر قد استهل قصيدته بسؤال "الربع" ورمز به إلى الزمن الجميل المنصرم، كما ترددت الدلالة ذاتها فى غير موضع وقد مرت صورة "الإبل" وهى تربع وتسمن "زمن الربيع"، ومرت بنا رحلة الفتاة المنعمة فى "الربيع" وها هى الحمامة ترتبط بوليدها فى "الربيع"، واللافت أن كل الموجودات أو الأحياء التى حشدها الشاعر فى مشاهد متتابعة لتشهد "احتفالية الربيع" ثم تلبث أن حرمت منه وفنيت بزواله وانقضائه وتنتهى تجربتها بالتحسر والبكاء والتلاشى، تتحول "الاحتفالية" إلى "بكائية"؛ فالشاعر يبكى شبابه الضائع، والمرأة تبكى تأيّمها

والإبل تبكى زوال زمن الخصب، والمرأة المنعَّمة ترحل إلى مصير غير معلوم، والحمامة تبكى وليدها، وهنا يبدو "المغزى" الكامن فى النص، وهو أن كل الموجودات أو الأحياء لابد وأن تخضع لقانون الزمن، وأنها تخوض صراعًا غير متكافئ معه تكون نتيجته دائمًا الانسحاق أمام قوته وجبرته ... وعندئذ يتماثل صوت الإنسان مع أصوات الحيوانات والطيور، ويتشابه الغناء بالبكاء، والهديل بالهدير :

كَمِثْلى إذا غَنَّتْ ولكن صَوْتَها   له عَوْلةٌ لَوْ يَفْهَمُ العَوْدُ أَرْزَمَا

وفى إطار رؤيتنا للنص لا نرى فى مشهد البرق (٩٦ - ٩٩) إقحامًا أو خروجًا عن سياق الأحداث؛ فحديث الشاعر عنه لا ينفصل عن شفرة "الزمن" التى يتمحور حولها النص؛ فالبرق دالة من دوال الزمن، وهو وإن كان يستغرق لحظات قصارًا إلا أنه يمتاز بالقدرة و"الفاعلية" وذلك ما تؤكده الدوال، "إذ يفرى سنى" "ويسيح فى نجد وتهامة ويملك القدرة على إضرام النيران فى "أجمة الحلفا"، "يسعرن الإباء المُضرَّما". وهو يخطف الأبصار ويبدو فى سرعه "كنفض عتاق الخيل"، وهو قادر على أن يوقظ "نوَّما". إنه صورة أخرى من صور هيمنة الزمن، ودالة من دوال جبروته وسطوته، ومن ثم فإن علاقة الشاعر بالبرق صورة من علاقته بالزمن، إذ تقوم على الخوف والتوجس والرهبة :

خَلِيلَىَّ هُبا عَلِّلانِىَ وانظُرَا   إلى البَرْقِ إذْ يَفْرِى سَنى وتَبَسُّما

ويأتى المشهد الختامى (١٠٠ - ١١٩) ليؤكد وعى الشاعر بوطأة الزمن :

خَلِيلَىَّ إنِّى مُشتَكٍ ما أصابَنِى   لِتَستقينا ما قَدْ لَقِيتُ وتَعْلَما
أُمَلِّيكما إنَّ الأمانةَ مَنْ يَخُنْ   بها يَحتَملْ يومًا من اللّه مأثَما
فلا تُفْشياَ سِرِّى ولا تَخْذُلاَ أخًا   أَبَثَّكما منه الحديثَ المُكَتَّما
لِتَتَّخِذا لى بارَكَ اللّهُ فِيكُما   إلى آلِ لَيْلَى العامريَّة سُلَّما
وقُولا إذا جاوَزْتُما آلَ عامِرٍ   وجاوزتُما الحيَّيْنِ : نَهْداً وخَثْعَما
نَزِيعانِ مِنْ جَرْمِ بن ربَّان إنَّهم   أَبَوْا أنْ يُمِيرُوا فى الهَزاهِزِ محْجَما

وسِيراَ علَى نِضْوَيْنِ مُكْتَنفِيهِما ... ولاَ تَحْمِلاَ إلا زِنَاداً وأَسهُماً

وزَاداً غَرِيضاً خَفُّفَاهُ عليكُما ... ولا تُفْشيا سِراً ولا تَحْمِلا دَمَا

وإنْ كان لَيْلاً فالوِيَا نَسَبَيْكُما ... وإن خِفتُما أنْ تُعْرَفا فَتَلَثَّما

وقُولا خَرجْنا تاجِرَيْنِ فأَبْطأَتْ ... ركاب تَركْناهَا بِتَثْلِيثَ قُيَّمَا

ولَوْ قَدْ أتانَا بَزُّنا ورَقِيقُنا ... تَمَوَّلَ مِنكُم مَنْ أَتَيْناهُ معْدِماً

فَمَا مِنكُمُ إلاَّ رَأَيْنَاهُ دَانِيَا ... إلِيْنا بحَمْدِ اللهِ فى العَيْنِ مُسْلِماَ

ومُداًّ لَهمْ فى السَّومِ حَتَّى تَمكّنَا ... ولاَ تَستَلجاًّ صَفقَ بَيْعٍ فتُلْزَما

فإِنْ أنْتُما اطْمأنَنْتُما وأمِنْتُما ... وأجْلَبْتُمُا ما شِئْتُما فَتَكَلَّما

وقُولا لها ما تأمُرِينَ بِصاحَبٍ ... لَنَا قَدْ تَرَكْت القَلْبَ منه مُتَيَّما

أَبِينى لنا إنَّا رَحَلْنَا مَطِيَّنا ... إلَيْكِ وما نَرْجُوه إلاَّ تَلَوُّمَا

فَجاءَا ولَمَّا يَقْضِيَا لِىَ حاجةً ... إلىَّ ولَمَّا يُبْرِمَا الأَمْرَ مُبْرَما

فَمَا لَهُما مِنْ مُرْسَلَيْنِ لِحاجةٍ ... أَسافاَ مِن المالِ التِّلادَ وأَعْدَما

أَلمْ تَعْلَمَا أَنِّى مُصَابٌ فَتَذْكُرا ... بَلاَئِى إذَا مَا جُرْفُ قَوْمٍ تَهدَّما

ألاَ هَلْ صَدَىَ أُمِّ الوَلِيدِ مُكَلِّمٌ ... صَدَاى إذَا ما كُنْتُ رَمْساً وأَعْظُما

ويلفتنا هذا المشهد القصصى الغريب الذى قلّما نظفر بمثله فى نص شعرى قديم.

إن هذا المشهد لا يستمد غرابته أو فرادته من بنيته القصصية فحسب، وإنما من مضمون القصة ذاتها ومغزاها؛ فالشاعر يصطفى من خلانه رسولين يبعثهما إلى المحبوبة، ويوظف خياله القصصى، فيبتكر لهما طريقة يحتالان بها للوصول إلى ديار المحبوبة وذلك بأن يدعيا أنهما غريبان ينتسبان إلى قبيلة (جُرم)، واختار هذه القبيلة على وجه الخصوص لأن العرب تأمنها ولا تخافها، ولأنه ليس عندهم ترة لها فر تطالبهم بذحلٍ أو ثأر، كما يطلب من صاحبيه -زيادة فى التمويه- أن يظهرا أنهما فى ذُلٍّ وفاقة، وأن يتلثما لئلا يُعرفا، وأن يدعيا أنهما خرجا تاجرين فأبطأت ركابهما، فإذا اطمأن القوم إليهما أبلغا صاحبته رسالته :

وقُولا لها ماَ تأمُرِينَ بِصاَحبِ ... لَنَا قَدْ تَركْت القَلْبَ منه مُتَيَّما
أَبِينــى لنا إنَّا رَحَلْنَــا مَطِيَّنا ... إلَيْــكِ وما نَرْجُــوه إلاّ تَلَوُّمَـا

إن مضمون الرسالة لا ينفصل عن وعى الشاعر بوطأة الزمن، وإحساسه بأنه أوشك أن يكون خارج دائرته، وأنه لن يعيش إلا حينًا يسيرًا، فالحب والشوق يقترنان بشعوره بدنو الأجل، والأمل فى رؤية المحبوبة ووصالها يأتى فى سياق مقاربة الموت، وعندما فشل صاحباه فى المهمة وعادا "ولما يقضيا له حاجة" كان هذا الفشل إيذانًا بخروج الذات من دائرة الزمن وتحول الكائن النابض بالحياة إلى "رمس" و"عظام" تمامًا كما تحول فرخ الحمامة وكما تحولت الموجودات كلها من "الضجيج" أو الحياة إلى "الصدى" أو "الموت" الذى تتقاطر دواله فى ختام القصيدة ممثلة فى تلك الكلمات : "أسافا – أعدما – بلائى – رمس – أعظم – جرف – قوم تهدما – صدى".

وهكذا يتحول النص فى ختامه إلى "بكائية" أو "مرثية" للربيع الذاهب أو الشباب الذاوى أو الحب الذابل، وتبدو القصيدة أشبه ببناء دائرى ينتهى من حيث بدأ، وتلتقى أواخره بأوائله، بدءًا من صورة الربع الصامت أو تلك اللوحة الاستهلالية التى يمكن تسميتها بـ "لوحة الجدب والصمت والوحشة" ومرورًا بصورة الناقة الذاوية والفتاة المرتحلة الصامتة، والحمامة الثكلى ووليدها الذى صار "أعظُما" وانتهاءً بالصورة الختامية الناطقة بدلالات الوحشة والموت، حيث لا أمل سوى أن يتحاور الصدى وتتناجى الأعظم والرموس، وإن كانت دلالة الاسم الأخير (أم الوليد) تشير إلى أن دورة ميلاد جديد توشك أن تبدأ ليعاود الزمن سيرته من جديد مع الأحياء فى إطلالة أخرى لثنائية (الضجيج – الصدى) أو (الميلاد والموت).

وتستوقفنا كذلك دلالة "الرحلة" المتكررة فى القصيدة : فهناك رحلة الإبل بحثًا عن المرعى والماء، ورحلة الفتاة التى أقلها البعير إلى مكان مجهول، ورحلة الشاعر بعد أن شاقته أحداج مريم أملاً بأن يختلس النظر إلى المحبوبة، ورحلة الحمامة بحثًا عن طعام

لفرخها، ورحلة البرق ما بين نجد وتهامة، وأخيراً رحلة صاحبى الشاعر إلى ديار المحبوبة.

إن اكتناز القصيدة برحلات عدة خلافًا لما هو شائع فى القصيدة القديمة التى ترتكز غالبًا على رحلة واحدة هى رحلة الظعائن -هذا الاكتناز يمنح القصيدة طابعًا خاصًا ويتسق فى دلالته مع الرؤية المحورية؛ فتلك الرحلات -على تعددها أو كثرتها- إنما ترمز إلى رحلة الحياة ذاتها أو إلى رحلة الإنسان القصيرة فى الحياة؛ كما ترمز كذلك إلى صراع الإنسان الأزلى مع المجهول أو الزمن، خاصة وأن هذه الرحلات باءت جميعها بالفشل، وانتهت إلى السراب والتلاشى دون أن تقضى حاجات أصحابها -حتى رحلة البرق أو صورته- برغم فاعليتها لم تسلم مما انتهت إليه الرحلات الأخرى إذ كان برقًا خلبًا لم يتكشف عن مطر.

إن قصيدة حميد بن ثور من القصائد النادرة الغنية بالرموز والدلالات التى تؤكد وعى الشاعر بحقيقة الإنسان الفانى والدهر الباقى.



قال حميد بن ثور (ديوانه ١٢٣ - ١٢٦) :

١- حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصات إلى منى رَفِيقًا وربِّ الواقفينَ عَلَى الجبْلِ
٢- لَوَ انّ لِيَ الدُّنيا وما عُدِلَتْ به وجُمْل لغَيْري ما أردتُ سِوَى جُمل
٣- أتَهْجُرُ جُمْلاً أمْ تُلِمُّ على جُمْلِ وجُمْل عَيُوفُ الرِّيقِ جاذِبَةُ الوَصْلِ
٤- فَوَجْدى بجُمل وَجْدُ شَمْطاءَ عَالَجَتْ مِنَ العَيْش أزْمانًا على مرِرَ القُلِّ
٥- فعاشَتْ معافاةً بأنْزح عيشَةٍ تَرَى حَسَنًا أنْ لا تَموت من الهَزْلِ
٦- قَضَى ربُّها بَعْلاً لها فَتَزوَّجَتْ حَليلاً، وما كانَتْ تُؤَمِّلُ مِنْ بَعْلِ
٧ وَعَدَّت شُهورَ الحَمْل حتّى إذا انقَضَتْ وجاءَتْ بِخِرْقٍ لا دنيءٍ ولا وَغْلِ
٨ فهفَّ إليها الخلُّ واجتَمعتْ لها عيونُ العُفَاة الطَّامحينَ إلى الفَضْلِ
٩- إذا رَاكِبٌ تَهْوى به شَمَّرِيَّةٌ غَريب سِوَاهُمْ من أناسٍ ومِنْ شَكْلِ
١٠- فَقَالَ لهُمْ كِيدُوا بألْفَيْ مُقَنَّعٍ عظامٍ طِوالٍ لا ضِعافٍ ولا عُزْلِ
١١- فَشَكُّوا طَبِيقًا أصْلُهُم ثم أسْلَمُوا بِكَفِّ ابْنِها أمْرَ الجماعةِ والفِعْلِ
١٢- وقالَ لَهُمْ حَمَّلتمونى أمْرَكم فلا تَتْركونى لاشْتِراكٍ ولا خَذْلِ
١٣- فلمّا اكْتَسَى في بِزَّة الحرْبِ واستَوَى على ظَهْرِ شَيْحَانِ القَرا نَبْلٍ عَبْلِ
١٤- وسَارُوا وأعْطَوْه لواءَ وجَرَّبوا شَمائلَ مَيْمُونٍ نَقِيبَتُه مثْلى
١٥- فسار بهم حتّى لَوَى مُرْجَحِنَّةً تَضيقُ بها الصَّحْراءُ صادِقَةَ الفَتْلِ
١٦- فلمّا التَقَى الصَّفَّانِ كَانَ تَطَارُدٌ وطَعْنٌ به أفْواهُ مَعْطُوفَةٍ نُجْلِ
١٧- نَهارٌ طَويلاً ثُمَّ دَارَتْ هَزيمةٌ بأصْحابه مِنْ غيرِ ضَعْفٍ ولا خَذْلِ
١٨- فقالَ لَهم والخيْلُ مُدْبِرةٌ بهم وأعْيُنهم ممَّا يَخافُونَ كالقُبْلِ
١٩- على رِسْلِكُمْ ! إنى سأحْمِى ذِمارَكم وهَلْ يَمْنَعُ الأحْسَابَ إلا فتًى مثْلى
٢٠- فَبَيْنَاهُ يحميهم ويَعْطِفُ خَلْفَهُم بَصِيرٌ بعَوْرات الفَوارسِ والرَّجْلِ
٢١- هوى ثائرٌ حَرَّانُ يَعْلَمُ أنّهُ إذا ما تَوارَى القومُ مُنْقَطِعُ النَّبْلِ

٢٢- فَلَمْ يَستَطعْ من نَفْسِه غَيْرَ طَعْنَةٍ سُوِّى فى ضُلوعِ الجَوْفِ نافِذَةِ الوَغْلِ

٢٣- فَخرَّ وكرَّت خيلُه يَنْدُبونه ويُثْنُونَ خَيْرًا فى الأباعِدِ والأهْلِ

٢٤- فَلمّا دَنَواْ للحىِّ أُسْمِعَ هاتِفُ على غَفْلَةِ النِّسوانِ وهى عَلَى رَحْلِ

٢٥- فَقامَتْ إلى مُوسَى لتذبح نفسَها وأَعْجَلَها وَشْكُ الرّزِيئَةِ والثُّكلِ

٢٦- فما بَرِحَتْ حتّى أتاها كَمَا بَدَا ورَاجعَهَا تَكْليمَ ذِى حُلُقٍ جَزْلِ

٢٧- فَوَجْدى بجُمْل وَجْدُتيك وفَرْحَتى بجُملٍ كما قَدْ -بابْنِها- فَرحَتْ قَبْلى

تجذبنا قصيدة حميد بن ثور بطرافتها وغرابة بنائها وسياقها على نحو لم نعهده كثيراً فى الشعر القديم.

ولعل أول ما يلفت انتباهنا هو تلك الصيغة الاستهلالية للقسم : "حلفت برب الراقصات إلى منى"، فهى صيغة طريفة تستوقف القارئ خاصة فى مركبها الإضافى "ربِّ الراقصات"، فالراقصات هى صفة لموصوف محذوف، فى إشارة إلى الإبل. ولكن لماذا آثر هذه الصفة دون غيرها برغم ما يُطلق على الإبل من أسماء وصفاتٍ ؟ إن الرقص دالة من دوال الاهتزاز والنشوة والبهجة والطرب وهى معانٍ تتصل اتصالاً وثيقًا بالجو المصاحب لرحلة الحج، وقد أُردف هذا القسم بآخر يتصل بمجاله الدلالى، وهو "رب الواقفين على الجبل" أى جبل عرفة، وليس بخافٍ ما توحى به الصيغتان من دلالات روحية ووجدانية، فالحج فى ذاته رحلة إيمانية يهفو صاحبها إلى التطهر من آثامه، ويتطلع فيها إلى أداء شعائر الحج وزيارة الأماكن المقدسة؛ وقد غمرته مشاعر جمة من الفرح والدهشة والشوق. ولكن الشاعر -فى مفاجأة أسلوبية- ينتقل بهذا الجو المفعم بالروحانية إلى مجالٍ دلالى آخر هو الحب والعاطفة :

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصاتِ إلى منى ... رَفِيــقًا ورَبِّ الوَاقفِينَ عَلَى الجبَلِ

لَوَ انَّ لِىَ الدُّنيا وما عُدِلَــتْ به ... وجُمْل لغَيْرِى ما أُردتُ سِوَى جُملِ

أَتَهْجُرُ جُمْلاً أَمْ تُلِمُّ على جُمْلٍ ... وجُمْل عَيُوفُ الرِّيقِ جاذِبَةُ الوَصْلِ

لقد جاء القسم بدلالته الروحية ليؤكد التماهى بين التجربتين، ويشير إلى ارتكاز تجربة الحب على وشائج روحية لا مجال فيها للمادة أو الحس، ويدل كذلك على مكانة المحبوبة من نفس الشاعر؛ فهى فى القياس الأرجح إذا قيست بالدنيا وما فيها، ويأتى أسلوب القصر "ما أردت سوى جُمل" ليحسم المعادلة ويبرهن بما لا يدع للشك مجالاً على أنه لا شىء يعدل كلف الشاعر بـ "جمل" التى ملكت عقله وقلبه وأضحت عالمه ودنياه، فلا غرو أن يلهج باسمها ثمانى مرات فى القصيدة.

وتتماهى أجواء القداسة التى تشيع فى استهلال القصيدة مع صورة المحبوبة، فالأبيات تخلو من أية أوصاف حسية تجسدها أو تعين على تصورها، ولا نكاد نظفر سوى بوصفين لها أحدهما أنها "عيوف الريق" والآخر أنها "جاذبة الوصل"، وهما وصفان ينفيان الحسية، وينسجمان مع ما أحاط به الشاعر صورتها من قداسة.

وبدءًا من البيت الرابع ينحرف النص عن سياقه المألوف إلى سياق آخر يتصف بالطرافة والدهشة من خلال الاعتماد على عنصر "الاستدارة" والاتكاء على عناصر القص فى بناء درامى محكم، ومن خلال نسيج عضوى متلاحم وصور متنامية تسهم فى خلق بناء كلّى متماسك.

وتبدأ "الاستدارة" بصورة جزئية تقوم على "التشبيه :

فَوَجْدى بجُمل وَجْدُ شَمْطاءَ عَالَجَتْ   منَ العَيْش أزْمانًا على مِرَرِ القُلِّ

وهى صورة تبدو غريبة غير مألوفة إذا اكتفينا بالوقوف عندها، ولكن هذه الصورة لا تلبث أن تدهشنا بتحولها الأسلوبى حيث نشهد غيابًا طويلاً للمشبَّه، وحضورًا ممتدًا للطرف الثانى من التشبيه فى بناء "استدارى" فريد تسهم عناصر القص والأحداث المتشابكة المتنامية فى إثرائه، وتمتد جملة المشبَّه به فى استدارة طويلة موزَّعة على مشاهد مترابطة على نحو من التشويق والإثارة، بدءًا من مشهد العجوز الشمطاء التى تعانى الفاقة حتى تكاد تموت من الهزال ثم تحدث المفاجأة المستحيلة حين يقيِّض لها الله أن تتزوج وهى فى هذه السن بعد أن فقدت الأمل فى الحياة. ثم تحدث مفاجأة أخرى حين "تحمل" وتنقضى شهور الحمل وتنجب وليدًا وتنقلب حياتها رأسًا على عقب خاصة بعد أن كبر وليدها وبزّ أنداده سماحة وكرمًا وفروسية حتى صارت عيون العفاة وطالبى المعروف ومن يطمحون إلى المعالى تتعلق بالعجوز وابنها الفارس :

فَوَجْدى بجُمل وَجْدُ شَمْطاءَ عَالَجَتْ   مـنَ العَيْش أزْمانًا على مِرَرِ القُلِّ
فَعـاشَـتْ معافـاةً بأنْـزحِ عيـشَـةٍ   تَرَى حَسَنًا أنْ لا تَموتُ من الهـزْلِ

قَضَــى ربُهـــا بَعْلاَها فَتَــزوَّجَــتْ	حَليلاً، وما كَانَتْ تُؤَمِّلُ مِنْ بَعْـلِ
وَعَدّت شُهورَ الحَمْل حتّى إذا انقَضَتْ	وجـاءَتْ بِخرْقٍ لاَ دنِيءٍ ولا وَغْلِ
فهــفَ إليـــها الخلُ واجتَمعـــتْ لها	عيونُ العُفَاة الطَّامحينَ إلى الفَضْلِ

ويمضى حميد بن ثور فى مفاجأته القصصية، فيردف بمشهد آخر يظهر فيه فارس غريب، يعلن التحدى ويدعو إلى النزال، فتُسلم الجماعة أمرها إلى الفتى الفارس ابن العجوز الشمطاء، ويلتقى الفريقان فى معركة دامية وتدور الهزيمة بأصحاب الفتى وينبرى الفتى لحمايتهم أثناء الانسحاب ولكنه يتلقى طعنة قاتلة يخرّ على إثرها، فتكر خيوله تندبه -فى صورة مجازية- ويثنون على شجاعته ويشيعون نبأ مقتله.

وتصل الأنباء إلى سمع الأم العجوز فلا تملك إلا أن تهم بالخلاص من حياتها بذبح نفسها بموسى -لاحظ الطرافة- بعد أن ثكلت وحيدها، وما كادت تفعل ذلك حتى فوجئت به وقد عاد إليها بعد أن كُتبت له الحياة من جديد، وعندئذ تعاود الاستدارة مسارها عودًا على بدء، فيعود المشبَّه به للظهور ممثلاً فى المحبوبة (جُمْل)، لتتكامل دائرة التشبيه، حيث يتشابه "وجد" الشاعر بمحبوبته، بوجد العجوز حين علمت بفقد وحيدها، وتنفتح الدائرة على الوجه الآخر المقابل من التشبيه حيث تتساوى فرحة الشاعر بلقاء محبوبته بعد أن فقد الأمل فى وصالها بفرحة تلك الأم بلقاء وحيدها وعودته إليها بعد أن كُتبت له الحياة :

فَلمّـــا دَنَـــوْا للحـــيُّ أُسْــمِعَ هـــاتِفُ	علـى غَفْلـةِ النِّـسوانِ وهـى عَلَـى رَحْـلِ
فَقامَـــتْ إلى مُوسَـــى لتــــذبح نفـــسَها	وأعْجَلَهـــا وَشْـــكُ الرّزِيئَـــةِ والثُكـــلِ
فمـا بَرِحَـتْ حتّـى أتاهـا كَمَـا بَـدَا	وراجعَهَـــا تَكْلــيمَ ذِى خُلُـــقٍ جَـــزْلِ
فَوَجْــدى بجُمْـل وَجْدُتيـــكَ وفَرْحَتِـى	بجُملٍ كما قَدْ -بابْنِها- فَرِحَتْ قَبْـــلِى

وتلفتنا القصة بمغزاها ودلالتها؛ فالشمطاء ترمز إلى زمن الجدب الذى عاشه الشاعر بعيدًا عن محبوبته، كما أن زواج المرأة وحملها وإنجابها دوال على امتلاء حياة

الشاعر وهو فى شيخوخته بالحب والأمل والخصوبة. وما هذا الوليد الذى اجتمعت فيه صفات الكمال والمثالية سوى هذا الحب الروحى العفيف. كما أن ما تعرض له الفتى من مخاطر إشارة إلى ما واجهه هذا الحبُ من عقبات وأخطار، ويظل التشابه يتنامى بين عناصر الحدثين حتى يصل إلى ذروته فى القياس النهائى للعاطفة التى يصدر عنها كلُ من الشاعر والأم العجوز؛ فإحساس الأم بأن الحياة لا تساوى شيئًا بدون وحيدها -وهو ما جعلها تهم بذبح نفسها بالموسى- وهى من الصور النادرة فى الشعر القديم- هذا الإحساس الذى صدرت عنه الأم هو نفسه إحساس الشاعر حين صَّرح بأن الدنيا وما عدلت به لا تساوى شيئًا إذا حُرم من محبوبته.

وكما يكتنز النص بدلالاته، فإنه غنى بعناصره الدرامية سواء فى "الحدث" أو "الحركة" أو "الحبكة" أو "تعدد الشخوص"؛ فثمة شخوص كثيرة تتشابك مع غيرها فى العلاقات وأبرز هذه الشخوص هى (الشاعر – جمل) وهما يتقابلان مع شخصيتى (الشمطاء – وحيدها) وهناك شخصيات أخرى تشارك فى صنع الأحداث مثل (زوج الشمطاء – أصحاب الابن – العفاة – الفتى الغريب – الفارس الذى طعن الابن – الفرسان المتقاتلون – أهل الحى والجيران والنساء).

وتتمثل العلاقة –أساسًا- بين الشاعر والمحبوبة (جُمل)، ولأن الشاعر هو مركز الدائرة فإنه يمثل بشخصه أولاً من خلال ضمير المتكلم (حلفتُ) ويتعدد حضوره بتعدد أنماط الخطاب، فتارة يمثل فى علاقة اشتباك بالدنيا (لو ان لى الدنيا) أو فى اشتباك مع الآخرين (وجمل لغيرى) ولكن علاقته بـ "جُمل" تنفى كل علاقة سواها (ما أردتُ سوى جُمْل)، ويلفتنا الاستفهام فى البيت الثالث بدلالاته (أتهجر جملاً أم تلمّ على جُمْل؟) إذ يكشف عن طبيعة العلاقة بَيْنَ الشَاعر ومحبوبته؛ فالهجر والإلمام منوط بإرادة الشاعر المحب لا بإرادة المحبوبة؛ ولكنه يبدو مسلوب الإرادة أمام طغيان مثولها فى وجدانه لأنها نادرة الصفات (عيوف الريق – جاذبة الوصل)، وتتمحور علاقته بها فى بؤرة المشاعر

(الوجد)، وهو –أعنى الوجد– لا يكون إلا فى الحب الشديد والحزن الشديد[1]، فهو حب ممتزج بالحزن، وهى مُتَجَذِّر فى أعماقه لا يستطيع الفكاك منه سواء جادت عليه (جُمل بوصالها) أو لم تجد)، وتتوزع أحاسيسه إزاءها بين "الوجد" و"الفرح" تبعًا لبعد (جُمْل) ودنوّها منه. ولا تنفصل علاقات الشخوص الأخرى عن علاقة الشاعر بصاحبته، فثمة علاقة خصوبة بين الشمطاء وزوجها الذى يغيب عن مسرح الأحداث بعد أداء وظيفته، فلا حضور له سوى حضوره "البيولوجى" فى حين أن "الابن" يمثل مثولاً قويًا ويدخل فى علاقات متعددة : علاقته بأمه التى تقوم على "الوجد" و"الفرح" كعلاقة الشاعر بـ "جُمل" وعلاقته برفاقه التى تقوم على الفوقية والسيادة حيث أسلموا له أمرهم وأعطوه اللواء، وسار بهم، ثم علاقة الاشتباك الطارئة أو السلبية بينه وبين من طعنه... وهى فى مجملها علاقات جزئية تثرى دلالة النص وتغذى العلاقة الأساسية بين الشاعر وصاحبته ... وبذلك تتكامل شجرة الدلالة ويتحقق للنص بناؤه الدلالى –لا على مستوى الجملة النحوية أو التركيبة وحدها بل على مستوى الجملة الشعرية كلها.

---

[1] لسان العرب، مادة (وَجَد).

رغيبة الدهر



قال المسيب بن علس (شعراء النصرانية فى الجاهلية ٣ : ٣٥٦) :

١- كجمانة البحرىّ جاء بها   غوّاصها من لجة البحرِ

٢- صلب الفؤاد رئيس أربعةٍ   متخالفى الألوان والنَّجْرِ

٣- فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا   ألقوا إليه مقالد الأمر

٤- وعلت بهم سجحاءُ خادمةٌ   تهوى بهم فى لجة البحرِ

٥- حتى إذا ما ساء ظنهمو   ومضى بهم شهر إلى شهر

٦- ألقى مراسيه بتهلكة   ثبتت مراسيها فما تجرى

٧- فانصبّ أسقف رأسه لبد   نزعت رباعيتاه للصبر

٨- أشفى يمجّ الزيت ملتمس   ظمآن منتهب من الفكر

٩- قتلت أباه فقال أتبعه   أو أستفيد رغيبة الدهر

١٠- نِصْفَ النَّهارِ الماءُ غامِرُهُ   ورفيقه بالغيب لا يدرى

١١- فأصاب منيته فجاء بها   صدفية كمضيئة الجمر

١٠- يعطى بها ثمنًا ويمنعها   ويقول صاحبه ألا تشرى

١٢- وترى الصرارى يسجدون لها   ويضمها بيديه للنحر

١٤- فتلك شبه المالكية إذ   طلعت ببهجتها من الخدر

فى مفاجأة أسلوبية نادرة يفاجئنا النص بمركب تشبيهى حُذف أحد طرفيه وهو (المشبه) ليفتح بذلك أفقًا دلاليًا رحبًا ويجعل القارئ يتساءل عن كنه هذا الطرف الغائب الذى يشبه (جمانة البحرى).

ولأن ثمة علاقة أساسية بين طرفى التشبيه حيث ينجم عن مشاكلتهما بالضرورة (وجوه شبه)، فلابد أن يلقى المشبّه به بظلاله على (المشبّه) الغائب الذى يرتبط به ارتباطًا عضويًا، فتتحدد هوية (المشبه)، أو على الأقل -تتمثل بعض ملامحه وصفاته بما يكمن فى (المشبه به) من دلالات؛ فـ (الجمانة) توحى بالنفاسة والندرة والأنوثة، ومعنى ذلك أن المشبه الغائب لابد أن يكتسب تلك الصفات ... لكن منطق النص يفرض علينا أن نرجئ المضى فى تتبع إجراءات كشف هوية (المشبه) وأن نتفرغ لمسايرة الطرف الثانى الذى يمتد ويستطيل ويثير أجواء حافلة بالدهشة والإثارة.

إن (المشبّه به) يجىء فى هيئة مركب إضافى (مضاف ومضاف إليه) وهو يوحى بخصوصية الجمانة كما يوحى بـ "الامتلاك" فهى الجمانة الخاصة التى يمتلكها البحرى، وتؤدى ياء النسب دورًا مهمًا فى توحيد دلالتى الإنسان والطبيعة (البحر)، وتأتى الجملة الفعلية (جاء بها) لتشير إلى تقدم (الفعل) -وهو المجىء بالجمانة والحصول عليها وامتلاكها- على الفاعل (غواصها) الذى يقع تحت تأثير الإضافة تأكيدًا للخصوصية والامتلاك فالغوّاص هنا ليس غواص البحر بل صاحب الجمانة، ويأتى المركب الإضافى الثالث (لجة البحر) موحيًا بأجواء الظلمة والعمق والصراع كما تشير إلى ذلك دالة (لُجَّة) مما يخلق نوعًا من التضاد بين (الجمانة) و(اللُّجَّة) فى إشارة إلى أن ثمة صراعًا بين النور والظلام ...

ويشهد البيت الثانى حضورًا قويًا لشخصية الغوّاص باعتباره الشخصية المحورية التى تمسك بزمام الأحداث : وتنضاف إليه صفتان ذاتا دلالة، إحداهما تنصبُّ فى الذات أو الداخل (صلب الفؤاد) لتؤكد صفة من أهم صفات المغامرة والمجازفة والصراع ضد المجهول بما تعكسه من تجلُّد وتحدٍّ وقدرة على الصمود، والأخرى تتصل بالخارج

(رئيس أربعة) إذ تعكس قدرته على السيطرة على المجتمع الخارجى أو على "الآخر" مثلما عكست الصفة الأولى قدرته على السيطرة على الداخل أو (الذات) .. وتأتى صفة الآخرين (متخالفى الألوان والنجر) لتسهم فى تأكيد صفة السيطرة على الآخرين، فهو قادر على الهيمنة والتحكم فى أولئك الملاحين الأربعة برغم اختلاف طبائعهم وجنسياتهم وأنسابهم وتكوينهم الثقافى والاجتماعى حتى إذا اختلفوا سرعان ما يلقون إليه (مقالد الأمر) وهو مركب إضافى آخر يضيف أبعاداً أخرى إلى شخصية الغوَّاص حيث يمتلك القدرة على السيطرة على (الأشياء) أو (الجماد) أو (الظروف الخارجية) مثلما يمتلك القدرة على السيطرة على الذات وعلى الآخرين. إنها الصفات المثلى التى تؤهل للقيادة والرئاسة.

وفى بناء فنى مُحكم، غنى بعناصره الدرامية من "حركة" و"صراع" و"شخوص" تبدأ مغامرة الغوّاص للحصول على "الجمانة"، وبمعنى آخر، يبدأ صراع الإنسان -بما يمتلكه من مؤهلات وصفات وخبرات بشرية- ضد الطبيعة (ممثلة فى البحر) وهى مخاطرة شاقة لا تُحسم نتيجتها بسهولة. وتلعب (الأفعال) دوراً حاسمًا فى كشف أبعاد هذا الصراع، فالفعل (تعلو بهم) يحمل دلالة "الفوقية" أو "الغلبة" التى ترجّح كفة الصراع لصالح (الإنسان)، ولكن الفعل الآخر (تهوى بهم) -وهو موازٍ فى بنائه للفعل الأول- يحمل دلالة مناقضة، ويؤكد أن الصراع يمضى بين "مدٍّ" و"جذرٍ" ونجاحٍ وإخفاق، وصعودٍ وهبوط، كما يؤكد البناء التركيبى فى البيت نفسه (الرابع) من جانب آخر -حقيقة الصراع بين النور والظلام؛ فالفعل (علت بهم) معادل لسيادة النور، بينما يبدو البناء التركيبى المقابل (تهوى بهم فى لجة البحر) معادل لعالم الظلام الماثل فى أعماق البحر.

ولا يغيب ما فى دالة (سجحاء) من دلالات معنوية وصوتية؛ فالسجحاء بما تحققه من انزياح دلالى بنقل الوصف من "الناقة" إلى "السفينة" إنما تنقل "السفينة من حقلها الدلالى (البحر) إلى حقل دلالى آخر هو (الحيوان) بحيث تصبح خاضعة للإنسان

أو خادمة له فى صراعه مع الطبيعة أو الظلام وسعيه لإثبات قدراته، وهو إنجاز يتحقق له حين يمتلك أداة الصراع ويخضعها لإرادته.

-وتعود صورة الغوّاص للمثول بقوة مرة أخرى؛ فبعد أن ساء ظن تابعيه فى بلوغ الأمل، وبعد أن طال أمد الانتظار (ومضى بهم شهر إلى شهر) إذا بالغواص (صلب الفؤاد) يزداد إصراراً على بلوغ أمله غير عابئ بما قد يتعرض له من مخاطر حيث (ألقى مراسيه بتهلكة)، وإذا به يغوص فى أعماق البحر فى مخاطرة قد تودى بحياته، وإذا به قد أشرف على الهلاك وقد ترك الصراع آثاره على جسده (أشفى يمجّ الزيت) بما توحى به الصورة اللونية من سواد وقتامة وإظلام، وإذا بالأحداث تكشف عن حقيقة أخرى هى أن هذه المغامرة ليست إلا حلقة من حلقات الصراع بين الإنسان والطبيعة، فقد سبق أن مر أبوه بمغامرة مماثلة دفع فيها حياته من أجل الفوز بالجمانة أو "رغيبة الدهر" وهو مركّب مجازى له دلالته، إذ يعنى أنها مرادفة للحياة أو "الخلود". ويتناغم الإيقاع اللغوى مع الإيقاع النفسى كما يتمثل فى قوله (قتلت أباه فقال أتبعه) إذ تنسجم الصياغة التعبيرية بما تتضمنه من تركيز وتكثيف مع إيقاع اللهفة أو العجلة الملابسة للحدث حيث لا مجال للنكوص، فإما الموت وإما الظفر بالجمانة، ويأتى المركّب الإضافى (نصف النهار) بدلالته الزمنية ليضع الغوّاص فى منطقة وسطى من الصراع، وإن كانت الجملة الاسمية (الماء غامره) تضعه فى بؤرة الظلام (أعماق البحر) وتشير إلى غيابه العيانى عن عالمه الحقيقى (عالم النور) وانقطاعه عن كل الوشائج التى تربطه بهذا العالم (ورفيقه بالغيب لا يدرى)، وحين يبلغ التوتر الدرامى ذروته، ويبلغ "الحدث" قمة الإثارة، تأتى لحظة التنوير، فيصل الغواص إلى بغيته، ويصيب (مُنيته)، ويخرج من أعماق الظلمات بالجمانة، صدفية "كمضيئة الجمر" وهو مركب تشبيهى إضافى يلفت بدلالته المشعة، فينأى بالجمانة عن كنهها المادى أو الحسى من حيث كونها سلعة تباع وتُشترى، ويضفى عليها هالة من "النورانية" و"القداسة" ويؤكد ذلك صورة الملاحين (الصرارى)[1] وهم يسجدون لها، ويمارسون فى حضرتها طقوساً تَعبُدية وكأنهم فى معبدٍ نورانى، بينما

تتأكد حقيقة خصوصية (الجمانة) وملكية الغواص لها حين يضمُّها بيديه للنحر، وفى دالة (النحر) ما يؤكد قيمة الجمانة وموازاتها بالحياة ...

ويأتى البيت الأخير حاملاً معه مفاجأة أسلوبية أخرى وذلك باستحضار صورة الطرف الغائب (المشبه) متمثلاً فى صورة (المالكية) وهى تطلع فى احتفالية مبهجة من وراء الخدر، المعادل للظلام مثلما جاءت (الجمانة) من أسداف الظلام (لجة البحر) وبذلك تتوحد (الجمانة) و(المالكية) -وهما طرفا التشبيه- توحدًا دلاليًا مثيرًا؛ فكلتاهما تنفرد بالنفاسة والندرة، وكلتاهما تستحق المغامرة والمخاطرة والتضحية بالحياة وكلتاهما "رغيبة الدهر" أو قرينة "الخلود" وكلتاهما تنسخ الظلام وتؤذن بانبجاس النور وامتلاء الحياة بالخصوبة والبهجة، وكلتاهما ترمز إلى انتصار الإنسان على الطبيعة القاسية أو الظلمة الموحشة، وينتهى النص بتحقيق التماثل الدلالى فى معادلات تجرى على هذا النحو:

- الشاعر - الغواص - الصراع من أجل التملُّك والحياة.
- المالكية - الجمانة - الندرة، النفاسة، النور، الخصوبة.
- الناقة - السفينة - السجحاء، أداة الصراع أو رمز الرحلة.

ويثير النص بفرادته أسئلة الشعرية، فيضعنا إزاء نمطين مختلفين من القراءة، ترى إحداهما أنه (نص مغلق)[٢] لأن الشاعر فى البيت الأخير أغلق الدلالة على نفسه، «وجعل كسب الجمانة أو اللؤلؤة كسبًا ذاتيًا يخصه هو بالملكية والاكتساب، وصارت الجمانة هى المالكية كما أن البحرى الغوّاص رئيس القوم ومعانى الويل وكاسب الجمانة هو الشاعر. ومن هنا فنحن أمام دلالة مكتملة الحلقات. وتخييليتها واحتفاليتها أفضت إلى نتيجة حاسمة فى البيت الأخير، حيث صارت المالكية بطلعتها المبهجة، وتم بذلك حصر الدلالة وتقييدها بين طرفين واضحين هما الشاعر والمالكية، فى مقابل الغواص والجمانة، وبذلك نكون قد خرجنا بقراءة جميلة عن صورة احتفالية وتخييلية عن الغواص واللؤلؤة. وتقف جمالية النص عند ربطه بالمالكية ربطًا كاملاً مما يفضى بالنص

إلى الاكتمال والتشبع الدلالى. وهذا الاكتمال والتشبع أفضى بالنص إلى مفارقة إبداعية حيث صارت هذه الأبيات الأربعة عشر جملة شعرية طويلة وجملة مفيدة، وذات تركيب عضوى متماسك، بركنيها الأساسيين، المشبه به الطويل والمشبه القصير، إلا أنها -مع كل هذا الجمال- صارت نصًا مغلقًا. وهو نص مغلق بسبب من شدة اكتماله وشدة تشبعه. وكما أن الغواص قد (أصاب منيته)، وصار يضمها حسيًا إلى نحره ويتمنّع عن بيعها إلى الآخرين، فإن النص أيضًا قد صار ملكًا خاصًا وشديد الخصوصية لصاحبه. وصارت القصيدة هى (المالكية) صاحبة المسيّب، ولم تعد القصيدة جمانة فى البحر. وحينئذٍ لن يكون القارئ، غواصًا يغوص وراء الجمانة إذ قد أصاب الشاعر (منيته) وامتلك المالكية التى كانت جمانة بحرية مشاعة. ولقد كانت القصيدة تعطى فى البدء مجالاً لإطلاق دلالة الجمانة وإشاعتها، حيث من الممكن لها أن تسبح فى البحر لتغرى الغواصين بالسعى وراءها، وستكون القراءة حينئذٍ ضربًا من الغوص فى بحر النص، لولا أن الشاعر جاء فى البيت الأخير فجعل الجمانة ملكًا خاصًا له يضمه بيديه ولا يطلقه، وسماها المالكية إمعانًا فى التملك والخصوصية. وبهذا قيّد ما كان مطلقًا، وخصص ما كان مشاعًا، وحسم ما كان مشكلاً. فأغلق النص بعد انفتاح وقرر من بعد تخييل وتمثيل، لذا فإن إبداعية النص قد تراجعت وتقلصت»[٣].

أما القراءة الأخرى فتقف موقفًا مغايراً إذ ترى أننا إزاء نص (مفتوح) من طرفيه : البداية والنهاية؛ فثمة أفق غائب فى بداية النص وأفق غائب فى آخره، وترى أن ثمة توحداً بين الغواص والجمانة، وأن ما يضمه الغواص هو جمانة أخرى تتعادل مع رغبة الإنسان من دهره، فهى جمانة (الخلود) التى يعدو بها على ظلامية البحر، وعلى تناقضات "البشرى" وصراعاته وعلى منطق السلعة.

«وحين يصل النص إلى هذه المرحلة من التوحد والدمج بين الغواص والجمانة فإنه يفتح شفرة جديدة لتوحد آخر».

وترى القراءة أن البيت الأخير ينفتح على شفرة تكرس توحداً كونيًا يختفى فيه ضمير الذات المتكلمة وتتحول الجمانة إلى معطى خصوبى عبر دلالتين : "المالكية"

و"الشمس"، وكما أن الجمانة قد طلعت من ظلمات البحر أو "بحر الظلمات" حسب التعبير الفولكلورى الشهير، فإن الشمس تطلع من ظلمات الليل لتنشر بهجتها على الكون. إن استدعاء الشمس فى هذا البيت الختامى يكتسب مغزاه الثرى من سياق النص، فالشمس تحمل ضدية لا تلين نحو البحر؛ فمع طلوعها يتراجع امتداده ومده. ومن ثمَّ فقد كان من منطق النص أن يتم الحصول على الجمانة / الرغيبة فى وقت انتصاف النهار ليتآزر طلوع الجمانة بضوئها النورانى مع طلوع الشمس وسيطرتها المكتملة، وكأنها تقوم بدور (المساعد) الكونى للبطل / الغواص فى ملحمة صراعه مع البحر وعالمه السفلى.

وإذا كان التركيب التشبيهى (وتلك شبه المالكية) يجعل من (المالكية) مشبهًا به فإن دلالة ذلك هى أنها تحتل أفقًا أسمى -فى خصائص المشابهة من تلك الجمانة على الرغم من مثالية السمات التى جسدها النص للجمانة من قبل. ومن ثم فإن النص يحول (المالكية) إلى ذلك الأفق الأسمى الذى تتماهى فيه مع الشمس متوحدة معها وسمات التفرد والنورانية التامة والعود الأبدى من خلف حجب الظلام. إن النص يقيم هنا صورة أيقونية لحلم الذات بالانتصار على ظلامية التغيب الاستحواذى التى جسدها فى معادلة (لجة البحر) و(الخدر) أو لنقل : على ظلام الموت. وفى إطار هذا التشكيل الحلمى تهيمن على الجزء الختامى من النص طقوس سحرية تتبدى فى خشوع الصرارى أمام ضوء هذه الجمانة وفى دخول الغواص فى تجربة الاندماج بهذا الضوء الطالع من غيابة ظلمة البحر وفى ذلك الامتزاج الكونى الذى تتماهى فيه المالكية بالشمس. وحين يقف النص عند عملية الدمج هذه التى تتحول فيها العناصر وتتفاعل فإنه ينفتح على فضاء بالغ الرحابة يجعل القارئ شريكًا منغمسًا فى هذه البهجة الكونية(٤).

ونحن إذ نضع القراءتين فى مواجهة فإننا نؤكد أنه ليس من طبيعة القراءة أن تنتصر لرأى على آخر، أو تفضل قراءة على أخرى؛ فكل قراءة تخضع لرؤية خاصة، ومن طبيعة نظرية القراءة أن تسمح بـ (التعددية) وأن تنأى عن مبدأ "أحادية النظر" أو "النظرة الأحادية"، وقد انتهت قراءتنا إلى أننا إزاء نص ثرى بدلالاته، يتسع للتأويل والرمز، ويلفتنا بمناخ [illegible] الدرامية، وينفتح على آفاق دلالية رحبة.

هوامش ومراجع :

(1) يستعمل لفظ (الصري) للدلالة على الواحد والجمع، وقد استعمله الفرزدق للواحد فقال :

ترى الصراري والأمواج تضربه   لو يستطيع إلى بريــة عبرا

وكذلك قول خلف بن جميل الطهوى :

ترى الصراري في غبراء مظلمةٍ   تعلوه طوراً ويعلو فوقها تيرا

وقد استعمله المسيب للدلالة على الجمع : (لسان العرب : صرر).

(2) القصيدة والنص المضاد. د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ٨٤.

(3) المرجع السابق، ص ١٣ - ٨٥.

(4) الغذامي والمسيب وآليات القراءة. مقال بقلم د. محيي الدين محسب، صحيفة (الجزيرة)، السعودية ١٩٩٣م.

دُرَّة الأعشـــى

قال الأعشى (ديوانه ١١٦ – ١١٧) :

١- نـام الخلـيُّ، وبـتُّ الـيلَ مرتفقـا	أرعـى النجـوم عميـداً مثبتًـا أرِقـا
٢- أسهو همّى ودائى، فهى تسهرنى	بانـت بقلبـى، وأمسى عنـدها غلقـا
٣- يا ليتها وجدت بى ما وجدتُ بها	وكـان حـبٌّ ووجـدٌ دام، فاتفقـا
٤- لا شىء ينفعنى من دون رؤيتها	هل يشتفى وامقٌ ما لم يُصب رَهَقَا ؟
٥- صادت فؤادى بعينى مُغزل خَذلت	ترعـى أغـنَّ غضيـضًا طرفُـه خرقـا
٦- وبـاردٍ رتـلٍ، عـذب مذاقتُـهُ	كأنمـا عُـلَّ بالكـافور واغتبقـا
٧- وجيد أدماء لم تُذعر فرائصها	ترعـى الأراك تعـاطى المـرد والورقـا
٨- وكفلـها كالنقـا مالـت جوانبـه	ليست مـن الـزُّل أوراكا ومـا انتطقـا
٩- كأنهـا دُرّة زهـراءُ، أخرجهـا	غـوّاص دارين يخـشى دونها الغرقـا
١٠- قد رامها حِججًا، مذ طرَّ شاربُهُ	حتـى تسعسـع يرجوها وقـد خفقـا
١١- لا النَّفسُ تؤنسه منهـا فيتركهـا	وقـد رأى الرعب رأى العين فاحترقـا
١٢- ومـاردٍ مـن غـواة الجـنِّ يحرسها	ذو نيقـةٍ، مـستعدٍ دونهـا، ترقـا
١٣- ليست لـه غفلة عنها يطيف بها	يخشى عليها سُرى السارين والسّرقا
١٤- حرصًا عليها لو انّ النفس طاوعها	منـه الـضميرُ ليـالى الـيمّ، أو غرقـا
١٥- فـى حـوم لُجّـة آذىٍّ لـه حَـدَب	مـن رامهـا فارقتـه النفس فاعتلقـا
١٦- من نالها نـال خداً لا انقطاع له	ومـا تمنّـى، فأضـحى ناعمًـا أنقـا
١٧- تلك التـى كلفتـك النفس تأملها	ومـا تعلقـتَ إلا الحَـيْنَ والحرقـا

يبدأ نص الأعشى بجملة فعلية (نام الخلىّ) فى إشارة إلى هيمنة الفعل وتسيّده وهو ما تؤكده الجمل المتابعة، وتمثل فى البداية صورة (الخلىّ) الذى ينام هادئًا مرتاح البال، وتتبعه صورة الذات المتكلمة أو الفاعلة وهى فى حالة انفصال وتضاد عن الصورة الأولى.

ولأن المقام مقام وصف معاناة الذات، فإن الجمل الفعلية تهيمن على الأبيات الخمسة الأولى هيمنة تامة موزعة بين الزمن الماضى، (بتُّ الليل – بانت بقلبى – وجدت بى – كان حب – صادت فؤادى – خذلت).

وتشير تلك الأفعال إلى وقوع الذات تحت تأثير الآخر (المحبوبة الغائبة) وخضوعها لعلاقة لا تقوم على التكافؤ؛ فبعد أن (كان حبٌّ) و(صادت فؤاده) انحرفت العلاقة عن مسارها فحل الغياب (بانت بقلبى) محل الحضور، وأُبدلت القطيعة بالود (أمسى عندها غلقا) وتؤكد ضمائر الغياب الأنثوية المستترة فى الأفعال الماضية مسئولية المحبوبة عن القطيعة والاتجاه بالعلاقة إلى مسارٍ سلبى (بانت ... خذلت ...).

وكما تُشير الأفعال الماضية إلى غياب المحبوبة جسديًا أو عيانيًا فإنها تشير كذلك إلى غيابها الوجدانى وانفصال مشاعرها عن مشاعر المحب (يا ليتها وجدت بى ما وجدت بها ...).

وتأتى الأفعال المضارعة إما لإثبات ما ترتب على تلك القطيعة من أثر على الذات المتكلمة كالسهر (أرعى النجوم) وهى صورة مألوفة فى الشعر القديم – أو لنفى كل إحساس بالرضا أو النفع أو البهجة عن الذات فى حالة غياب المحبوبة (لا شىء ينفعنى من دون رؤيتها) أو واقعة تحت تأثير استفهام ينفى الراحة عن العاشق ويستنكر حدوث سواها (هل يشتفى وامق ما لم يصب رهقا ؟).

وتتاطر الأسماء والمشتقات فى البيت الأول، فى صيغ الحال لتؤكد حالة المعاناة التى تعيشها الذات بعد غياب المحبوبة، وتلوح صورة العاشق المضنى وهو يتوسد مرفقيه "يرعى النجوم" (عميدًا مثبتًا – أرقا ...).

وهكذا يكشف النص -فى بدايته- عبر مستوياته اللغوية عن أزمة حادة يعيشها الشاعر بعد غياب محبوبته عاطفيًا وعيانيًا. ولأن (الذات) تعانى (الفقد) فى الحاضر فإنها تستعيض عن ذلك باستدعاء صورة المحبوبة، وتجد "لذة" فى التغنى بمفاتنها الحسية (٥ – ٨)، والتركيز على مواطن اللذة، (كالفم والجيد والكفل) وهو ما يعكس إحساسًا بتوتر الذات (فيزيقيًا) وعطشها ورغبتها العارمة فى الرى أو الارتواء.

ويطرأ تحول هام على النص بدءًا من البيت التاسع (كأنها درة زهراء ...) حيث حاول الأعشى ترسّم خطى خاله المسيّب فى قصيدته السابقة فى تشبيه المحبوبة بالدرة، ولكننا بالمقارنة بين النصين نجد أن الأعشى لم يستطع مطاولة خاله فنيًا؛ ففى حين يخلق حذف المشبه فى نص المسيب فضاءً دلاليًا رحبًا يسمح بالتأويل فى إطار ذلك الأفق الغائب، فإن الأعشى يقيد ما أطلقه المسيب حين يجعل الطرف الأول من التشبيه متجليًا بحضوره، ماثلاً فى الأذهان، إذ يعود ضمير الغياب فى (كأنها) على المحبوبة التى تجلّت بصفاتها الحسية والمعنوية فى الأبيات السابقة عليها، وبذلك يضعنا الأعشى إزاء مركب تشبيهى متكامل الحدَّين مما يغلق الدلالة ويكتفى بالمشاكلة ولا يسمح بأى مجال للتأويل أو التخييل.

وقد حاول الأعشى أن يلحق بخاله فى استطالة المشبه به وامتداد الصورة ولكنه قصَّر فى بعض المواضع؛ ففى حين أطلق المسيب فى نصه دلالة (الغوّاص) وأكسبها عمومية بحيث تدل على الشاعر أو أى غواص، فإن الأعشى قيّدها بالمركب الإضافى (غواص دارين) فحدده بغواص معلوم وبذلك ظل حبيسًا فى إطاره الخارجى دون أن يتعداه إلى غيره.

وتختلف صورة (الغواص) فى النصين؛ فهو عند المسيب مغامر (صلب الفؤاد) معقود له بالرئاسة والقيادة، بينما هو عند الأعشى خائف (يخشى دونها الغرقا).

وقد اهتم الأعشى بإضافة البُعد الزمنى إلى شخصية (الغوّاص) خاصة فى علاقته بالدرة (المحبوبة) فهو (قد رامها حججًا) واهتم بها (مذ طر شاربه) وهى جملة ذات دلالة خصوبية (تشير إلى مرحلة البلوغ وما يصاحبها وتحدد طبيعة علاقته بالمحبوبة).

وقد أضاف الأعشى عناصر جديدة إلى الصورة الكلية، كابتكار صورة الجنى الذى يحرس (الدرة)، وقد خلع عليه بعض المظاهر الإنسانية، كالتأنق فى الملبس (ذو نيقة) وامتدت صورة هذا الجنى الحارس الذى لا يغفل عن (الدرة) ويشدد حراسته خشية أن يسرقها أحد.

وشارك الأعشى خاله فى الخروج بالدرّة عن إطارها الحسى، وإن كان المسيب قد وضعها فى إطار فنى أو مجازى أعمق حين جعلها (رغيبة الدهر) بينما مال الأعشى إلى التقرير (من نالها نال خلداً لا انقطاع له ...) لكنهما يشتركان فى (المغزى) أو فى كون (الجمانة) تحقق (الخلد) لمن يظفر بها، وإن كان المعنى يكتسب عند الأعشى دلالة خصوبية أكثر إذ يبدو (الخلد) رديفًا أو معادلاً للجنس ويتأكد ذلك من دلالة الشطر الثانى (فأضحى ناعمًا أنقًا)، فكل دالة من الدوال الثلاث (أضحى - ناعمًا - أنقًا) تعمق تلك الشفرة الخصوبية وتضع (الخلد) فى دائرة (المتعة الحسية) وهو ما يتفق كذلك والصورة الحسية التى رسمها الأعشى للمرأة من قبل.

وقد اختلفت نهاية "الأحداث" فى النصين؛ فبينما نجح غواص المسيب أو بمعنى أدق المسيب نفسه فى الظفر بالجمانة أو المالكية التى تجلّت فى ختام أبياته فى مشهد احتفالى مثير؛ فإن غواص الأعشى -أو لنقل- الأعشى ذاته- لم ينجح فى الظفر (بالدرة/ المرأة)، ولم يستطع فى الوقت ذاته نسيانها وذلك هو البُعد المأساوى فى النص :

لا النفسُ تؤنسه منها فيتركها وقد رأى الرعب رأى العين فاحترقا

وتأتى دالة (الحريق) بمدلولها الحسى لتتآزر مع دالة (الحرق) فى البيت الأخير بمدلولها المعنوى فى تجسيد معاناة الذات وحصارها معنويًا وماديًا، وتؤكد جدبها الروحى والجسدى تجاه المحبوبة الغائبة.

وتؤدى أساليب الشرط التى استخدمها الأعشى بكثافة فى الأبيات الأخيرة دوراً بارزًا فى تجسيد أزمة الذات حيث تضعها فى خيار قاس إزاء الثمن المبذول لقاء الظفر بالمحبوبة حيث تجعل ذلك رهنًا بالتضحية بالحياة ذاتها، فلا بديل عن الغرق والهلاك

والاحتراق والموت ثمنًا للحصول عليها وهى معادلة تذكرنا بصورة بعض ذكور الطير أو الحشرات كالنحل التى تدفع حياتها ثمنًا لقاء لحظاتٍ من المتعة أو (الخلد) حسب قناعة الأعشى :

- حرصًا عليها لو ان النفس طاوعها	منه الضميرُ ليالى اليمّ، أو غرقا
- فــى حوم لُجّة آذى له حَدَب	من رامها فارقته النفس فاعتلقا
- من نالها نال خلدًا لا انقطاع له	وما تمنى، فأضحى ناعمًا أنقا

وبينما ينتهى نص المسيب بمثول المالكية فى احتفالية بهيجة، فإن نص الأعشى ينتهى بصورة مأساوية تؤكد غياب المحبوبة لعدم قدرة الشاعر على الوفاء بثمنها، ولا تملك الذات إلا أن تتقلّب بين (الحين) و(الحرق) وكلاهما موت أو أشبه بالموت.

إن أجمل ما فى نص الأعشى هو توحُّد الجو النفسى وانسجام المعنى منذ البدء حتى الختام فى بناء دائرى؛ فالصورة التى رأيناها فى البيت الأول –صورة العاشق المُسَهّد المؤرّق– هى ذاتها الصورة التى يطالعنا بها النص فى مشهده الختامى فى البيت الأخير. إنها صورة العاشق الذى ظل يلهث وراء الأمل ويمنّى نفسه بالظفر بالمحبوبة فلم يجن سوى السراب، ولم يحصد من تجربة العشق البائس سوى النار والهلاك، ولأن نفسه لا تؤنسه ولا تعينه على نسيان المحبوبة فلا يملك إلا أن (يتوسَّد مرفقه) و(يرعى النجوم) ويتقلّب بين الأرق والحرق ويسلم نفسه إلى الهلاك.



عقيلة الدر



قال المخبَّل السعدى (المفضليات رقم ٢١، ص ١١٣ – ١١٥) :

١- ذكرَ الرَّبابَ وذكرُها سُقْمُ   فَصَبَا، وليس لمن صَبا حِلْمُ

٢- وإذا ألمَّ خيالُها طُرِفَتْ   عينى، فماءُ شؤونها سَجْمُ

٣- كاللؤلؤ المسجورِ أُغفل فى   سِلْك النِّظام فخانه النَّظْمُ

٤- ورأى لها داراً بأغدرة الـ   ـسِّيدانِ لم يَدْرس لها رَسْمُ

٥- إلا رماداً هامداً دَفَعَتْ   عنه الرِّياحَ خوالدٌ سُحْمُ

٦- وبقية النؤىِ الذى دُفعتْ   أعضاؤهُ فثوى له جِذْمُ

٧- فكأنَّ ما أبقى البوارحُ والـ   أمطارُ من عَرَصاتها الوَشْمُ

٨- تقرو بها البقرُ المساربَ واخـ   تلطتْ بها الآرامُ والأُدْم

٩- وكأنَّ أطلاءَ الجآذرِ والـ   غزلانِ حول رسومها البَهْمُ

١٠- ولقد تحلّ بها الرَّبابُ لها   سلَفَ يفلُّ عدوّها فَخْمُ

١١- بردِيَّةٌ سبق النعيمُ بها   أقرانَها وغلا بها عَظْمُ

١٢- وتُريك وجهًا كالصحيفة لا   ظمآن مختلجٌ ولا جَهْمُ

١٣- كعقيلة الدُّر استضاءَ بها   محرابَ عرشِ عزيزِها العُجْمُ

١٤- أغلى بها ثمنًا، وجاء بها   شَخْتُ العظام كأنَّه سَهْمُ

١٥- بلبانهِ زيت، وأخرجها   من ذى غواربَ وسطهُ اللُّخْمُ

١٦- أو بيضةِ الدّعْصِ التى وُضِعَتْ   فى الأرضِ، ليس لمسِّها حَجْمُ

١٧- سبقَت قرائنها وأدفأها   قَردُ الجنَاحِ كأنَّه هِدْمُ

١٨- ويضمُّها دونَ الجناحِ بدَفِّهِ   وتحفُّهنَّ قوادِمُ قُتْمُ

١٩- لم تعتذر منها مدافعُ ذى   ضالٍ ولا عُقَبٌ ولا الزُّخْمُ

٢٠- هلاَّ تُسَلّى حاجةً عَلِقَتْ   عَلَقَ القرينةِ حَبْلُها جِذَمُ

٢١- ومعبَّدِ قَلِقِ المجازِ كبا ... رىُّ الصنَّاعِ إكامُهُ دُرْمُ

٢٢- للقارباتِ من القطا نُقَر ... فى حافتيه كأنها الرُّقْمُ

٢٣- عارضتُهُ مَلَثَ الظلام بمذ ... عَانِ العشىِّ كأنَّها قَرْمُ

٢٤- تَذَرُ الحصى فِلقا إذا عصفتْ ... وجرى بجدٍّ سرابها الأُكْمُ

٢٥- قَلقَتْ إذا انحدر الطريقُ لها ... فلقَ المحالة ضمَّها الدُّعْمُ

٢٦- بَلَّيْتُها حتى أوديهَا ... رِمَّ العظام ويذهبَ اللَّحْمُ

٢٧- وتقول عاذلتى وليس لها ... بغدٍ ولا ما بعده عِلْمُ

٢٨- إنَّ الثراءَ هو الخلودُ وإ ... نَّ المرءَ يُكْرِبُ يومَهُ العُدْمُ

٢٩- إنِّى وجدِّك ما تُخَلِّدُنى ... مائةٌ يطير عِفَاؤها، أُدْمُ

٣٠- ولئن بنيتِ لى المشقَّر فى ... هَضْبٍ تُقَصِّرُ دونه العُصْمُ

٣١- لتُنَقِّبَنْ عنِّى المنيَّةُ إ ... نَّ اللهَ ليس كحكمه حُكْمُ

٣٢- إنى وجدتُ الأمرَ أرشَدُهُ ... تقوى الإلهِ وشرُّه الإثْمُ

يستهل المخيِّل نصَّه بجملة فعلية تُجسِّد بأركانها الثلاثة بؤرة القصيدة؛ فالفعل فى زمنه الماضى يحيل إلى (الذكرى) أو (التذكر) أى استدعاء صورة أو معنى أو (فعلٍ) مختزن فى الذاكرة. وبينما تغيب صورة الفاعل لتفسح المجال لمثول المفعول أو استحضار صورة (الرباب) كبؤرة للأحداث ومثيرٍ لها، فإن الضمير المستتر أو الغائب (الفاعل) يفتح الدلالة فينسحب على الذات العاشقة من ناحية؛ ويبدو -من ناحية أخرى- وكأنه صوت آخر ينتمى إلى الخارج وتنحصر مهمته فى الاستحضار و(التذكير) الذى يثير الشوق ويمثل هذا الاستحضار شفرة النص ومحوره حيث يتواجد مرة أخرى متشكلاً فى صيغة مصدر فى مركّب إضافة (وذكرها) لينتقل من دائرة (العموم) إلى (الخصوص) فيرتبط التذكُّر بالمحبوبة وحدها ويقترن (ذكرها) بالسُّقم، وتضطلع الجملة الاسمية (وذكرها سقم) بمهمة مزدوجة أو بمهمتين يكمل بعضهما بعضًا هما الحالية والاعتراضية؛ فوضعهما موضع (الحال) يؤكد ارتباط التذكر بالسقم؛ فالتذكر -من حيث كونه مصدراً عامًا- شأن من شؤون العقل والإحساس، لا يدل بالضرورة على السقم أو المرض، ولكنَّ تذكُّر (الرباب) على الخصوص يحدّد وظيفته ويخصّصها فيكون رهنًا باستحضار الآلام والمواجد وإدخال الذات حالة من حالات المرض.

ولأن التركيز ينصبُّ منذ البداية على (الفعل) فإن الأفعال تتابع فى ترابط منطقى محكم، فيأتى الفعل (فصبا) نتيجة لتداعيات الفعل الأول (ذكر ... فصبا) كما يأتى أسلوب النفى -فى سياق الحكمة والعموم- ليؤكد هذا الترابط بنفى (الحلم) عن كل من (صبا) أو من تعلّقَ بالصبابة وبذلك تتسلسل الأفعال فى تتابع يفضى بعضه إلى بعض ويكون التابع نتيجة لازمة للمتبوع على هذا النحو : (ذكر ... فصبا ... فانتفى عنه الحلم).

وإذا كانت الذات قد عمدت إلى الاستتار وأوهمت القارئ بالغياب فى البيت الأول فإنها لم تلبث أن شخصت فى البيت الثانى وقد وقعت تحت تأثير الذكر والسقام والصبابة وخضعت للقانون الذى أرسته فى البيت الأول (وليس لمن صبا حلم) ففارقت

الحلم والتجلّد وبانت عليها آثار الاندماج فى حالة الوجد والسقام والصبابة (فماء شؤونها سجم).

وتتوزع المثيرات بين المعنوى والحسىّ؛ فإذا كان (ذكر المحبوبة) مثيراً معنويًا، فإن (رسم دارها) الذى لم يدرس كله يبدو شاخصًا أمام عينيه مثيرًا ماديًا للوجد والصبابة وأداة لاستدعاء الحزم والشوق ...

وتتولد عن صورة الديار أو (الرسوم) صور أخرى تفرز دلالات تتفق وحالة الخواء والوحشة و(الفقد) التى تقع الذات أسيرة لها، كصورة الرماد الخامد الذى حفظته الأثافى من أن تذروه الرياح وهذه الصورة تتآزر بدلالتها مع صورة (النؤى) الثاوى حول الخيمة وصورة الوشم الباقى والمكان الموحش الخالى من الإنس الذى تتكاثر فيه الظباء وتختلط بالبقر.

ولا تملك تلك الذات الظامئة وهى شاخصة إلى تلك الأنقاض إلا أن تلوذ بالماضى أو الزمن المنصرم (النقيض) كمعادل لحالة الجدب والخواء، فتتجلى الرباب مرة أخرى فى صورة مناقضة للجدب مرادفة للرى والنماء والحياة فتتحل المحبوبة فى صورة (بردية) أو نبات البردى:

بردِيَّةٌ سبق النعيمُ بها ... أقرانَها وغلا بها عَظْمُ

وهى صورة تستدعى الإنبات والنماء والاستواء والبياض والصفاء وتستحضر الحياة بمظاهرها وخصوبتها مقابل الموت بدلالاته التى تلوح فى الرماد والنؤى والمكان المقفر فى إشارة بالغة الدلالة على التشبث بالحياة فى مواجهة الموت أو إيجاد قدر من التوازن أو التعادل بينهما.

وتؤكد الصور التى يخلعها المخبّل على محبوبته حرصه على التشبث بالحياة فى أكمل صورها فى مواجهة الزمن العاتى، إذ تحفل صور المحبوبة بدلالات الحياة والبكارة والشباب فى مقابل صور الموت التى يضجُّ بها الواقع؛ ففى مقابل صورة (المحو) التى يوحى بها الطلل تلوح صورة المحبوبة التى تشبه نبات البردى، وصورتها وقد (سبق النعيم

بها أقرانها) فى دلالة زمنية تؤكد انتصار زمن الشباب، وكذلك صورة وجه المحبوبة الذى يشبه (الصحيفة) بما تثيره من دلالات الرى والحياة فى مقابل صورة (المحو) التى يكرسها تشبيه الطلل فى الشعر القديم بسطور الصحيفة المتآكلة أو التى امّحت معالمها.

كما توحى صور المحبوبة كذلك بدلالات الكمال وبلوغ الغاية (سبق النعيم بها أقرانها - غلا بها عظم - تريك وجهًا لا ظمآن مختلج ولا جهم) فتكون بذلك الصورة المثلى للجمال أو "المثال" الذى تنتهى إليه مقاييس الحسن والملاحة.

وتستوقفنا -بدءًا من البيت الثالث عشر- صورة المحبوبة التى تشبه الدُّرة :

كعقيلة الدُّر استضاءَ بها	محراب عرشٍ عزيزِها العُجُمْ
أغلى بها ثمنًا، وجاء بها	شَـختُ العظام كأنَّه سَـهْمُ
بلبانـهِ زيتٌ، وأخرجها	من ذى غواربَ وسَطْهُ اللُّخْمُ

وتحيلنا هذه الصورة مرة أخرى إلى قصيدتى المسيب والأعشى السابقتين.

ولعل أول ما نلاحظه هو اختصار صورة المشبه به عند المخبِّل حيث تختزن الصورة كلها فى ثلاثة أبيات. كما نلاحظ أن المخبل يشارك الأعشى فى تقييد مجال الدلالة وذلك من خلال وجود (المشبه) الماثل فى مفتتح القصيدة؛ فالمشبه به (عقيلة الدر) يستدعى -على الفور- صورة (الرباب) المصرح بها.

وبينما اكتفى كل من المسيب والأعشى بتشبيه المحبوبة بـ "الجمانة" أو "الدرة"، فإن المخبل أكسب المشبه به ملمحًا إضافيًا حين وصفها بـ "عقيلة" الدر، فأكسبها بذلك تميُّزًا وتفوقًا على نظائرها، وهو ما ينسجم مع التصوُّر الذى يرقى بالمحبوبة إلى "المثال" أو "الكمال".

وبالإضافة إلى ذلك، فإن "الدرة" فى نص المخبل تكتسب قيمة سحرية أو "نورانية" نادرة حيث يجعلها مصدر "النور" أو "الحياة" أو الفيض؛ فالنور رهن بوجودها، وبدونها تتوقف الحياة ويعم الظلام وهى بذلك تتماهى مع الصورتين الأخريين (البردية) و(الصحيفة) فى الإيحاء بدلالات العطاء والنور والخصب المعادلة للحياة.

وتكتسب صورة مالك الدرة فى نص المخبل أبعاداً جديدة، وتؤدى الدوال الثلاث (محراب - عرش - عزيزها) إلى إحاطة (الدرة) بأجواء (قدسية) أو (علوية) أو (أسطورية) حسب ترتيب الدوال الثلاث فضلاً عما يوحى به مركب الإضافة (عزيزها) من دلالات أخرى كالخصوصية والسمو.

لقد انتقل المخبل بالدرة إلى أجواء غير عربية، وعبر بها بيئته المحلية إلى بيئة أجنبية، فجعل الأعاجم يستضيئون بها فى حذ عزيزهم الذى اقتناها "وأغلى بها ثمنًا" لإدراكه قيمتها باعتبارها مصدر النور والحياة.

وتختلف صورة الغواص ودوره فى نص المسيب عنها فى النصين الآخرين، فالغواص فى نص المسيب هو المسيب نفسه، وقد احتفظ بالجمانة لنفسه ورفض كل المغريات لبيعها أو التخلى عنها، بينما يقوم الغواص فى نص المخبل بدور "الوسيط" أو "البائع" الذى جلب الدرة للعزيز.

وقد رسم المخبل للغواص صورة بالغة الإيجاز والتركيز، وتشير الدوال إلى امتلاكه مؤهلات الغوص بكفاءة، فهو دقيق العظام، ينطلق إلى هدفه كالسهم سرعة ومضاءً. ولم يعمد المخبل إلى سرد تفاصيل مغامرة الغواص كما صنع المسيب بل اكتفى بدوالها كصورته وقد جاء (بلبانه زيت)، وكذلك ما تختزنه جملة "أخرجها من ذى غوارب" من إشارات إلى المخاطر التى تعرض لها الغواص فى صراعه مع أمواج البحر المتلاطمة، وكذلك ما توحى به جملة "وسطه اللخم" من إشارات إلى غوصه فى منطقة محفوفة بالمخاطر مليئة بأسماك القرش التى تعرّض حياته للتهلكة.

وما إن يفرغ المخبل من لقطته التصويرية المكثفة حتى يردفها بـ "لقطة" أخرى تتجلى فيها المحبوبة فى صورة (بيضة النعام) :

أو بيضة الدّعص التى وضعت	فى الأرض، ليس لمسِّها حَجْمُ
سبقت قرائنها وأدفأها	قردُ الجناح كأنّه هدْمُ
ويضمُّها دون الجناح بدفِّه	وتحفهنَّ قوادمُ قُدْمُ

إن المخبل يرسم صورة ممتدة غنية برموزها؛ فتشبيه المحبوبة بـ (بيضة النعام) يحمل أكثر من دلالة؛ فالبيضة ترمز إلى حياة جديدة أو إلى ميلاد جديد يُبشّر باستمرار الحياة، كما تشير دلالة اللون إلى النور والصفاء والنقاء. وإذا كان تشبيه المخبل يستحضر -بصورة ما- تشبيه امرئ القيس للمرأة بـ "بيضة الخدر" فإن تشبيه المخبّل يكتسب دلالة أكثر ثراءً فالمشبه به (بيضة الدِّعص) -وهو مركب إضافة- يخصُّ البيضة بـ "الدعص" أو الكثيب ويجعلها مخبوءة فيه وهو أكثر دلالة على صفة (العذرية) أو (البكارة) أو الصيانة والعفاف والستر[1].

ويجتمع تعبير (سبقت قرائنها) مع التعبير الآخر (سبق النعيم بها) فى التأكيد على استئثار المحبوبة -دون غيرها- بمقاييس جمالية خاصة، وانفرادها بمنزلة رفيعة من الحسن، تأكيدًا لفكرة (الكمال) أو (الجمال المثالى)، وتلفتنا صورة الظليم أو ذكر النعام بإيحاءاتها النفسية وهو يضم البيضة بجناحيه إلى جنبه أو يضعها تحت جناحيه يكنّها ويدفئها، وفضلاً عما يقوله الشراح القدماء من أن البيض يكون مصانًا، صافى اللون، نقيّه إذا كان تحت الطائر، فإن صورة الظليم ذى الريش المتكاثف (قرد الجناح) وهو يدفئ البيضة ويضمها تحت جناحيه من أكثر الصور دلالة على ما وضعه الخالق فى طباع المخلوقات من عاطفة الأبوة أو الأمومة وما تستتبعه من حنو وعطف ورعاية.

إن صورة المحبوبة التى تشبه بيضة النعام تتآزر مع الصور الأخرى (البردية - الصحيفة - الدرّة) فى منظومة واحدة تبشّر بالنور والخصب والحياة، وهى صفات مشتركة بين الدوال الأربع.

ولأن المحبوبة تمثل الحياة فى خصبها ونورها واستمرارها، فإن الشاعر يستحضر صورة الديار مرة أخرى :

لم تعتذر منها مدافع ذى ضالٍ، ولا عُقَبٌ، ولا الزُّخُمُ

فالديار لم تدرس، وإنما بقيت آثارها ومعالمها تقاوم الزمن والفناء. وهنا ينكشف النص عن بؤرته أو "مغزاه" الكامن وراء تلك الصور المتعاقبة عاكسًا نظرة الشاعر إلى الحياة والموت وموقفه من الوجود عامة.

إن ما يؤرق الشاعر هو إحساسه بأن المنية غاية الأحياء، وأن كل شىء يؤول للفناء و نعدم. وقد تاسس موقفه من الوجود والحياة من خلال إيمانه بهذه الحقيقة؛ فما دام الموت يترصده، والمنية تُنقِّب عنه فليبادرها بـ "الإفناء" و"الإتلاف" أو "بما ملكت يده" متفقًا فى موقفه مع طرفة ومن لف لفه من الشعراء. ومن هنا فإننا لا نرى فى مشهد "الرحلة " و"الراحلة" إقحامًا بل نرى فيه ما يدعم المغزى ويُعضِّده من خلال دلالات المشهد ذاته؛ إنه يسير فى طريق (معبّد) قد وطئ وذُلِّل حتى ذهب نبته، إنه طريق (قلق المجاز) لا يستقر فيه من جازه وسلكه، إكامه مستوية بأرضه، وذلك أدعى لأن يضل المرء فيه. إنه طريق بعيد عن الماء (الحياة) حتى إن القطا تبيت فيه قبل ورود الماء، وقد عارضه الشاعر أى سار بمحاذاته مخافة أن يضل والظلام مختلط، ممتطيًا ناقة صبورًا أذعنت للسير واشتد عدوها فانطلقت كالعاصفة فى وقت عصيب وقد تكسر الحصى تحت أقدامها ورأى راكبها الأكم وكأنها تجرى بجدً السراب.

أليست هذه الرحلة بكل دلالاتها موازية لرحلة الشاعر ذاته بل الإنسان عامة فى الحياة وتخبطه فى دروبها حتى تدركه المنية دون أن يجنى منها سوى السراب ؟ ومادام الشاعر قد أدرك حقيقة "الفناء" وآمن بأنه لا أحد يخلد فى الحياة، فليبحث عن الخلود فى شىء آخر؛ وليكن "الخلود" موازيًا للفناء. ومن ثم فإنه يؤمن أن الخلود فى البذل لا فى الثراء -كما تظن عاذلته- فلن تخلده مائة من الإبل السمان، ولن تنفذه الحصون الشماء من الموت، ومادام كل شىء قابلاً للفناء، فعليه أن يكون أداة من أدوات الإفناء والإتلاف. فليتلف كل شىء قبل أن يدركه الفناء والعدم. وليهلك ناقته من كثرة السفر ويبلّها حتى يذهب لحمها، ولينفق ماله فى المكارم قبل أن يهلك دونه. ولينأ بنفسه فى كل الأحوال عن "الإثم" و"الخنا" حتى يتهيأ للمنية وقد حقق "الكمال" الذى طالما تاقت إليه نفسه أو طمحت إليه.

هوامش :

(١) أشار الفرزدق إلى دلالة الصون والبكارة فى تشبيه النساء ببيض النعام وذلك فى قوله: (ديوانه ص ٢٤٠).

مشين إلىّ لم يطمثن قبلى   وهنّ أصح من بيض النعام

الزمن – الوصل



قال المرقَّش (المفضليات ٤٦، ص ٢٢٣ – ٢٢٤) :

١- سرى ليلاً خيالٌ من سليمى ... فأرَّقنى وأصحابى هُجُودُ
٢- فبتُّ أُديرُ أمرى كلَّ حالٍ ... وأرقُبُ أهلَها وهمُ بعيدُ
٣- على أن قد سما طَرْفى لنارٍ ... يُشَبُّ لها بذى الأرطى وَقودُ
٤- حواليها مهًا جُمُّ التَّراقى ... وآرامٌ وغزلانٌ رُقُودُ
٥- نواعمُ لا تُعالج بؤس عيشٍ ... أوانسُ لا تُراحُ ولا تَرودُ
٦- يَرُحْنَ معًا بطاءَ المشى بُدًّا ... عليهنَّ المجاسِدُ والبُرُودُ
٧- سكنَّ ببلدةٍ وسكنتُ أُخرى ... وقُطِّعت المواثقُ والعهودُ
٨- فما بالى أَفِى ويُخانُ عهدى ... وما بالى أُصَادُ ولا أَصيدُ
٩- وربَّ أسيلةِ الخدَّينِ بِكْرٍ ... منعَّمة لها فرعٌ وجيدُ
١٠- وذو أُشُرٍ شتيتُ النَّبتِ عَذْبُ ... نقىُّ اللونِ برَّاقٌ بَرودُ
١١- لهوتُ بها زمانًا من شبابى ... وزارتْها النَّجائبُ والقصيدُ
١٢- أُناسٌ كلَّما أخلقتُ وصلاً ... عنانى منهمُ وَصلٌ جديدُ

إن أول ما ينفتح عليه نصُّ المرقش هو شفرة "الزمن" حيث يتحدد أولاً من وجود ظرف الزمان الذى يشير بدوره إلى الزمن الخارجى الذى يحتضن الحدث (سُرى الليل).

وتهيمن الأفعال الماضية على المشهد الأول من النص (١-٣) حيث تنسج هى الأخرى خيوطها الزمنية حول (الحدث) وبذلك يضعنا النص -منذ بدايته- أمام شكلين من أشكال الزمن، أحدهما الزمن (الخارجى) ممثلاً فى (الليل) والآخر الزمن الماضى أو المنصرم، الذى يستحضر بدوره تجربة حبٍّ دارت فى إطاره، طرفاها (سليمى) و(الشاعر).

وتُسهم دالة (الخيال) فى تعميق معنى الزمن، فتشير إلى عدم انفصال الشاعر عن الماضى وتؤكد تعلقه بذلك الزمن الذى مازالت الذات واقعة تحت تأثيره (فأرَّقنى) وتقوم (الفاء) بمهمة الربط بين الأفعال (سرى ... فأرقنى) بحيث يصبح (الأرق) نتيجة لازمة لمثول خيال سلمى فى ذهن الشاعر فى زمن محدد هو (الليل).

وتنهزم الذات أمام سطوة الفعل (الأرق) الذى يمثل بدوره دالة من دوال الزمن، فتنفصل الذات عن واقعها أو زمنها الخارجى بل وتنفصل عن الجماعة انفصالاً كُليًا ويصبح التضاد بين أرق الذات وهجود الأصحاب دالة من دوال هذا الانفصال، حيث تحيا الجماعة حياتها الطبيعية وزمنها المألوف (وأصحابى هجود) بينما تُساق الذات إلى حالة مضادة يمتد فيها زمن الليل والسهر والأرق، فتواجه الحيرة والتخبُّط (فبتُّ أدير أمرى كل حالٍ) وتزداد المأساة حدّة حين ينضاف البعد المكانى (وهم بعيد) إلى البعد الزمانى.

وفى مشهد أقرب إلى التشكيل الحلمى يتجسد (المكان) حين يشخص الشاعر ببصره فتلوح أمام عينيه (أو فى مخيلته) ديار المحبوبة بدوالها (النار التى يغذيها الوقود بذى الأرطى). وفى صورة يمتزج فيه الحلم بالواقع يمتد مشهد (النار) المشبوبة -الذى يتجاوز دلالته الحسية- وقد تحلّق حولها أتراب المحبوبة اللائى توزّعت صورهن بين المها ﺀالغزلان والآرام. وتفيض أوصافهن بالدلالات الحسية أو الشبقية، كالتركيز على امتلاء

أجسادهن (جم التراقى – بطاء المشى) والهيئة الخارجية (المجاسد – البرود) وتعمق صيغة الحال (بُدَّا) من الدلالة الحسية إذ تشير إلى امتلاء لحم الفخذين حتى يصطكا.

واللافت للنظر حقًا هو غياب صورة المحبوبة وتلاشيها فى خضم هذا المشهد الحسى، فهل تعمَّد الشاعر ذلك لينفى عن نفسه تهمة التشبيب بها ؟ أم أراد أن يحيطها بسياج من الغموض ؟ أم أنه لا يقصد امرأة بعينها بل يتوجه بخطابه إلى النساء عامة مثلما يتراءى من إطلاق صيغ الجمع سواء أكانت أوصافًا مثل (نواعم – أوانس – بطاء المشى ...) أم ضمائر متصلة بأفعال مثل (يرحن ... سكنَّ) أم متصلة بحروف مثل (عليهنَّ المجاسد ...) ؟

إن هذه الصيغ أو الأساليب لا تنفى -فى تقديرى- وجود المحبوبة بل تؤكد استتارها فى المجموع، كما تؤكد من ناحية أخرى تضعف إحساس الشاعر بفقد المرأة حسيًا وعاطفيًا، وتعكس شدة احتياجه الوجدانى والفيزيقى إليها، فانقطاعه عن سليمى هو انقطاع عن النساء جميعًا، وكأنما اجتمعت النسوة جميعهن فى صورتها. ويأتى البيت السابع (سكن ببلدة وسكنت أخرى) ليؤكد هذه الحقيقة؛ فإلحاق نون النسوة بالفعل (سكنَّ) ينسحب على النساء جميعهن بما فيهن المحبوبة. فالسياق يجسِّد وجودها فى وجدان الشاعر من ناحية، ويشير -من ناحية أخرى- إلى حقيقة الانفصال المكانى بينها وبين الشاعر، كما يجسد السياق فى الشطر الثانى من البيت نفسه حقيقة الانفصال الوجدانى (وقُطعت المواثق والعهود).

ويشير بناء الأفعال للمجهول إلى إلقاء تبعات القطيعة وخيانة المواثيق والعهود على الظروف الخارجية وانتفاء المسئولية عن المحبوبة وهو ما تؤكده وقائع القصة الحقيقية المرتبطة بقصيدة المرقش[1]. ونظرًا لأن الذات لم يكن لها دخل فيما حدث من خيانة للعهود فإن سؤالها يتفجّر معبرًا عن إحساسها بالصدمة والفجيعة إزاء تناقض المواقف (فما بالى أفى ويُخان عهدى ؟) ولكن ورود صيغة الخيانة بالبناء للمجهول ينفى المسئولية مرة أخرى عن المحبوبة ويعزوها إلى الواقع الخارجى أو الجماعة ممثلة فى

أهلها. ثم يأتى السؤال الآخر (فما بالى أُصاد ولا أصيدُ ؟) ليجسّد أزمة الذات وعجزها بعد أن حاصرها الزمن ففارقت زمن الشباب (الماضى) إلى زمن الشيخوخة (الحاضر). ويؤدى الفعل (أُصاد) بدلالته المعنوية وبنائه للمجهول دورًا بارزًا فى تعميق المعنى وتكثيفه، فهو يشير إلى التحول الحاد الذى طرأ على الذات، ويكشف عن تحولها من النقيض إلى النقيض أو من الإيجاب إلى السلب ومن القوة إلى الضعف حيث صارت (هدفًا) للسهام سواء أكانت سهام الزمن أم المرأة أم اصروف الخارجية. كما يتحول الفعل (أُصاد) إلى قرينة للزمن أو معادل له فيحمل دلالات الهزيمة والعجز والاستسلام بينما يحيل الفعل (أصيد) إلى الفعل المضاد إلى الزمن الماضى (زمن الشباب) وبالتالى فإن التضاد السلبى بين الفعلين (أصاد ولا أصيد) هو فى حقيقته دلالة على التضاد بين زمن العجز فى الحاضر وزمن القوة فى الماضى وبذلك يتكشف النص عن مغزاه الحقيقى المتمثل فى إحساس الذات بعجزها وعدم قدرتها على مواجهة الزمن بتحولاته الجديدة[٢].

ولا تتوقف دلالة الفعلين (أصاد – أصيد) عند هذا الحد بل تنفتح على فضاءات أخرى. إنهما يعكسان –من بعض الوجوه– رؤية الشاعر للحياة ويحددان إطار علاقته بالبيئة التى عاش فيها، وهى علاقة تقوم على قانون القوة والصراع والمواجهة إما بين الإنسان والإنسان (الصراع القبلى) أو بين الإنسان والطبيعة كالمواجهة بين الإنسان والحيوان أو بين الحيوان بعضه بعضًا، بحيث تحددت العلاقة فى شكل (غالب) و(مغلوب) أو (صائد) و(فريسة) وربما خضعت علاقة الرجل بالمرأة إلى هذا المفهوم، فصارت فى بعض وجوهها علاقة بين (الصائد) و(الفريسة) ولعل فى الصورة التى رسمها الشاعر للنساء فى البيت الرابع ما يؤكد هذه الحقيقة حيث تجلت النساء فى صور المها والآرام والغزلان تكريسًا لقانون (الصيد) الكامن فى الوجدان الجمعى. وإذا كان النص ينفتح فى دلالته على هذه الحقيقة فإنه ينفتح كذلك على حقيقة أخرى مؤداها أن الزمن هو القانون المهيمن الذى يقبض بيده على الأحياء ويتحكم فى حيواتهم ويوجهها كيف يشاء، فهو قادر على أن يُبدِّل الأدوار فيجعل (الصائد) هدفًا للفريسة فيقع فى حبائلها بدلاً من أن

تقع فى حبائله، وحين تدرك الذات حقيقة عجزها وتحوُّلها من (صائد) إلى (هدف) يُصاد، فإنها تفر إلى الزمن الماضى، زمن الشباب والفروسية والصيد فى محاولة لموازنة أو معادلة الزمن الحاضر ببعث الزمن الماضى، فتستدعى (فى الأبيات من ٩ - ١١) صوراً من مغامراتها الجسورة فى دلالات مفعمة بالحسية (كمعادل لزمن العجز والشيخوخة) حيث تلوح صورة الفتاة المنعمة (البكر) وحيث تتركز الأوصاف على مواطن الحس (الفرع - الجيد - الثغر العذب البرود) وتقترن هذه الصورة بالزمن الماضى النقيض للحاضر (لهوت بها زمانًا من شبابى) وتُعمق الصورة الاستعارية الأخّاذة (وزارتها النجائب والقصيد) من الدوال المبهجة لذلك الزمن المنصرم حيث يقترن العشق بالشعر والمتعة بالإبداع. لكن الذات لا تلبث أن تفيق من حلم الماضى فتصحو مذعورة على حقيقة الواقع حيث تُطِلُّ صورة المحبوبة فى البيت الأخير من وراء ستار وقد انحلت فى المجموع كدأبها فى النص كله ممتزجة بالآخرين أو بالجماعة ليكتسب المعنى عمقًا وثراءً، كما يكتسى ثوبًا إنسانيًا عميقًا حين تمتزج المحبوبة بـ (الناس) فى توسيع ثرى للدلالة، فتصير المحبوبة هى الناس بكل طبائعهم وخلقهم، ويصير الناس هم المحبوبة بكل طبائعها وأخلاقها، ويصير احتياج الشاعر إلى وصل المحبوبة معادلاً لاحتياجه إلى وصل الجماعة أو الناس عامة، حيث تؤكد التراكيب تشبث الشاعر بها وبهم، وتفصح عن مأساة الذات التى تعيش فى حلقة مفرغة من الوحدة والفقد، فكلما توهمت أنها برئت من مواجدها وتعودت على العزلة لا تلبث أن تكتشف أنها عادت أدراجها وازدادت تشبثًا بزمن الوصال والشباب أو الماضى المنصرم :

أُناسٌ كلّما أخلقتُ وصلاً عنانى منهمُ وَصْلٌ جديدُ

هوامش :

(1) راجع القصة فى المفضليات، ص ٢٢١، ٢٢٣ وملخصها أن المرقش قد خطب إلى عمه عوف بن مالك ابنته أسماء فأباها عليه وكان يعده فيها المواعيد، وهذه القصيدة من آخر شعر المرقش، قالها عن حبيبته أسماء قبل أن يموت.

(2) ثمة أبيات أخرى للمرقش تؤكد هذه الحقيقة حيث يبكى فقد الشباب ويألم لما أصابه من مشيب وصلع ظاهر، وفيها يقول (المفضـ ـ ٥٣، ص ٢٣٦) :

هل يرجعــنْ لى لمتى إن خضبتُهــا	إلى عهدها قبل المشيب خضابُها
رأت أقحوان الشيب فوق خطيطةٍ	إذا مُطِرت لم يســتكنّ صُوابها
فإن يُظعنِ الشيبُ الشباب فقد تُرى	به لمتى لم يُــرمَ عنهــا غُرابُها

دعــاء الهديــل



قال كعب بن سعد الغنوى (الأصمعيات رقم ١٩، ص ٧٤) :

١- لقد أنصبتنى أمُّ قيسٍ تلومنى	وما لومُ مثلى -باطلاً- بجميلِ
٢- تقول : ألا يا استبق نفسك، لا تكنْ	تُساقُ لغبراءِ المقام دَحُولِ
٣- كملقى عظامٍ أو كمهلك سالمٍ	ولست لميتٍ هالكٍ بوصيلِ
٤- أراك امرأً ترمى بنفسك عامداً	مرامىَ تغتالُ الرجالَ بغولِ
٥- ومن لا يزل يُرجى بغيبٍ إيابُهُ	يجوبُ ويغشى هول كُلِّ سبيلِ
٦- على قَلَتٍ، يوشكْ ردى أن يصيبَهُ	إلى غير أدنى مَوْضِعٍ لمقيلِ
٧- ألم تعلمى أن لا يراخى منيَّتى	قعودى ولا يُدنى الوفاة رحيلى
٨- مع القدر الموقوف حتى يصيبنى	حمامى، لو انَّ النفسَ غير عجولِ
٩- فإنَّكِ والموتَ الذى ترهبينَهُ	علىَّ، وما عذَّالةٌ بغفولِ
١٠- كداعى هديلٍ، لا يُجاب إذا دعا	ولا هو يسلو عن دُعاء هديلِ

يرتكز النص فى مجمله على بنيات ثلاث : بنية سردية وبنيتين حواريتين.

أما البنية السردية فتستغرق البيت الأول وتطل من خلالها الشخصيتان المحوريتان: شخصية أم قيس (زوج الشاعر) وشخصية الشاعر نفسه الواقعة مرتين تحت تأثير المفعولية (أنصبتنى - تلومنى) ومرة تحت تأثير الإضافة (مثلى) بينما تستأثر شخصية أم قيس بدور فاعل : لوم الزوج وإرهاقه بهذا اللوم، ونلاحظ أن فعل الإرهاق تقدَّم على فعل (اللوم) على الرغم من كونه نتيجة من نتائجه مما يشير إلى وقوع الذات أو الشاعر تحت تأثير التعب والرهق وإن كانت البنية لم تكشف حتى الآن عن طبيعة هذا اللوم أو كنه ذلك الرهق، ولكنها فى الوقت ذاته تشير إلى أن هذا الموقف ليس وليد اللحظة الراهنة بل يمتد ليشغل حيزًا من الزمن الماضى (أنصبتنى - تلومنى) فهو فعل متجدِّد فى الماضى وممتد فى الحاضر. ولكنَّ بنية النفى فى الشطر الثانى تُخرج الذات من دائرة (اللوم) ونفى مسئوليتها عنه ويتآزر معها المركب الإضافى (مثلى) من خلال ضمير الإضافة على إظهار الذات بمظهر الثقة والقدرة على التمييز والإدراك والوعى بما يحيط بها من حقائق.

وتعقب البنية السردية بنية حوارية تستغرق خمسة أبيات (٢ - ٦) يمتد زمنها فى اللحظة الراهنة ويتردد منها صوت أم قيس أو الصوت الخارجى الذى يقوم بمهمة التنبيه والتحذير متوسلاً بفعل الاتصال الجمعى الممتد فى الزمن الحاضر (تقول ...) ويأتى خطابها فى جملة (مقول القول) ليكشف بعض ما اكتنف بنية السرد من غموض ويفصِّل كنه هذا اللوم الذى تنفى الذات مسئوليتها عنه. ويشير خطاب أم قيس الشعرى إلى وعيها بما يحيط بالشاعر من مخاطر، ويأتى حرف التنبيه (ألا ..) فى موضعه المناسب من السياق، يعقبه النداء الذى حُذف منه المنادى مراعاة لمقتضى الحال حيث يطيب الحذف والاختزال والتركيز فى مقام التحذير والعجلة، ويبقى حرف النداء (يا...) معلقًا فى فضاء متسع بينما يغيب المنادى فيخلق بذلك جوًا من القلق واللهفة والجزع ويبدو وكأنه صوت خارجى ينذر بخطرٍ داهم حيث تتردد أصداؤه فى أرجاء

المكان. ويشير الأمر الطلبى (استبق نفسك) إلى جزع المرأة ورغبتها فى الحفاظ على حياة زوجها مـن أن تبـادر المنيـة بسلبها فتواجـه الفنـاء والعـدم، وتكشـف صيغة الفعـل المبنـى للمجهول (تُساق) عن إدراك الزوجة لخضوع الإنسان لقوة مهيمنة لا يملك لها دفعًا، فهو (يُساق) إلى مصيره المحتوم مسلوب الإرادة مثله فى ذلك مثل الحيوان الذى لا يملك من أمر نفسه شيئًا. ويُلقى الموت بظلاله الكثيفة على الرؤية من خلال دواله الموحية (غبراء المقام – دحول) وهما يحددان (المكان) فى تأكيد لحقيقة المـوت فضلاً عن إثارة أجوائه بما فيها من قتامة وسواد التى توحى بها دالة (غبراء)، وتزداد الصورة قتامة بما تشيعه دالة (دحول) حيث تنتقل من معناها الدلالى المباشر (وهو البئر التى تآكلت جوانبها وصار لها فجوات) إلى معنى مجازى هو (القبر) فتثير الصفتان إحساسًا حادًا بالفزع والهلع وتخلقان عالمًا سوداويًا مقابلاً لعالم الحياة والنور.

ويُجسِّد خطاب المرأة وعيها الحاد بحتمية الموت وتجذُّرها وذلك باستحضارها نموذجين أو صورتين من صور الموت والتذكير بهما (ملقى عظام – مهلك سالم) وهما اثنان من نظراء الزوج سبقاه إلى الهلاك وسيقا إلى مصيرهما المحتوم بعد أن عرَّضا حياتهما للمخاطر وتجشَّما أهوال السفر فى الفيافى وهى بذلك تضع تجربتين من تجارب الماضى إزاء تجربة زوجها فى الحاضر لاستحضار العبرة واستثارته للمحافظة على حياته مما يتهددها من أخطار. وتكشف بنية النفى (ولست لميتٍ هالك بوصيل) عن حبٍّ عميق للزوج مقرون بالخوف واللهفة. إنها تؤمن بحتمية الموت ولكنها ترفضها وتقاومها من داخلها لأنها ستسلبها الزوج الذى يحميها من غوائل الدهر ويُمثِّل لها صورة من صور استمرار الحياة وديمومتها ومن ثم فهى تحاول خداع النفس بتناسى تلك الحقيقة فتنفى عنه أن يصيبه ما أصاب صاحبيه وتتمنى ألا يوصل بهما، ومن ثم فإنَّ لومها محاولة لحمايته وإحاطته بسياج منيع يحول بينه وبين المنيَّة.

إن خطاب المرأة هو خطاب اللوم والتحذير والخوف والقلق؛ خطاب من يظنُّ أنه أكثر قدرة على "الكشف" و"التبصير" و"الوعى" بحقائق الوجود. وهو كذلك خطاب

"إدانة" و"اتهام" فهى ترى زوجها يرمى بنفسه عامدًا فى المخاطر غير عابئ بعواقبها، وكأنه يسعى بقدميه إلى حتفه سعيًا حثيثًا.

ويتوقف صوت المرأة أو خطابها التحذيرى ليفسح المجال للبنية الحوارية الأخرى (٧ - ١٠) التى تحمل الخطاب النقيض أو خطاب "التبرير" و"الدفاع" حيث يرتفع صوت الزوج أو الذات ليختص المرأة بخطابه "ألم تعلمى ..." فى استفهام إنكارى يكشف التناقض الحاد فى الرؤية بين الطرفين، فكلاهما يؤمن بحتمية الموت ولكنهما يختلفان فى أسلوب مواجهته، ففى حين ترى الزوجة أن قعود زوجها عن الترحال والمخاطرة يُنسئ أجله أو "يراخى منيّته"، فإن الزوج -على النقيض- يرى أن الأمر كله مرتهن بـ (القدر الموقوف) وهو وصف لا نكاد نعثر عليه فى الشعر القديم. وطبقًا لرؤية الشاعر فإن الأشياء كلها تتساوى، فسيان قعوده أو رحيله إزاء "القدر الموقوف"، ولا شىء ينفع أو يجدى طالما كانت المنية بالمرصاد تجرى مع القدر ولا ترهب مواضع الأمن والدعة. وهنا ينكشف النص عن مغزاه الحقيقى وهو الإدراك العميق لحتمية الموت ونهائيته. وقد تولد عن هذا الإدراك موقفان متضادان، أحدهما موقف الزوجة الذى ينطلق من إحساس عارم بالرهبة والتردد فى مواجهة هذه الحقيقة، والآخر موقف الزوج الذى ينطلق من إحساس حاد بالإذعان والخضوع والتسليم. وتأتى الصورة الختامية -صورة الهديل- لتؤكد قناعة الذات وتنتصر لوجهة نظرها؛ وتجسد فى الوقت نفسه حقيقة المأساة المفجعة المرتبطة بالموت، حيث يستدعى الشاعر فى مناخ أسطورى صورة الهديل أو فرخ الحمام الذى تزعم الأسطورة العربية أنه مات ضيعة وعطشًا على عهد نوح وأن كل حمامة تنوح إنما تبكى عليه وتناديه دون جدوى، ويتلبّس الحاضر بالماضى فى إشارة إلى ثبات حقيقة الموت برغم اختلاف الزمن، فينحل (الزوج / الشاعر) فى صورة (الهديل) بينما تنحل (أم قيس / الزوجة) فى صورة (داعى الهديل) ويخترق الشاعر الزمن متجاوزًا اللحظة الراهنة إلى اللحظة المتوقعة المعادلة لزمن المستقبل أو زمن الموت أو القدر الموقوف وتتماهى الزوجة مع (داعى الهديل) فى الوقوف أمام سطوة

الموت، فكلتاهما تدعو زوجها فلا يجاب دعاؤها، ومع ذلك لا تكفان عن المناداة والدعاء وكأنهما تجريان وراء سراب خادع فى إشارة دالة على الرؤية المفجعة أو المأساوية للموت وعجز الإنسان عن مقاومته أو اختراقه.

وتتحرك أبنية القصيدة فى اتجاه تأكيد حقيقة حتمية الموت، فإذا نظرنا إلى توزيع صيغ الأفعال يتبين من الإحصاء أنها تبلغ (ثلاثة وعشرين فعلاً) هي (أنصبتنى - تلومنى - تقول - استبق - لا تكن - تُساق - أراك - ترمى - تغتال - يزل - يرجى - يجوب - يغشى - يوشك - تصيبه - تعلمى - يراخى - يدنى - يصيبنى - ترهبينه - لا يجاب - دعا - يسلو).

وباستقراء هذه الأفعال باعتبارها -أساسًا- حركة فى الزمن نلحظ أن الغلبة للحظة الحاضرة (تسعة عشر فعلاً) وأن الماضى لم يحضر إلا فى فعلين (أنصبتنى - دعا) وأن الأمر يستأثر بفعلين أحدهما مباشر (استبق) والآخر فى صيغة نهى (لا تكن ...)، بينما يغيب المستقبل غيابًا تامًا. ولاشك أن هيمنة الأفعال المضارعة المعادلة لزمن الحاضر تؤكد خضوع الحدث والرؤية لسياقه.

وتتجه أغلب الأفعال باتجاه حركة الموت وتدور فى دائرته مثل : (تُساق - ترمى- تغتال - يغشى - يصيبه - يصيبنى - يراخى - ترهبينه - لا يجاب).

وتدور المصادر والمشتقات فى الدائرة نفسها، فثمة أحد عشر مصدرًا يتحرك معظمها فى سياق الموت (ملقى - مهلك - مرامى - المقام - موضع - رحيلى - مقيل - قعودى - لا يرجى (إيابه)، هول) وكذلك الحال بالقياس إلى المشتقات كاسمى الفاعل (هالك - عامدًا) واسم المفعول (الموقوف) وصيغ المبالغة (دحول - غفول - عجول) وصيغة (غبراء).

أما الأسماء فتتوزع على مجموعتين إحداهما أسماء الأعلام، والأخرى الأسماء المجردة، وثمة أربعة أسماء تنتمى إلى المجموعة الأولى هى (أم قيس - سالم - عظام - هديل) ونلحظ أن الأسماء الثلاثة الأخيرة تخضع لفعل الموت :

ملقى عظام.

مهلك سالم.

مصرع الهديل.

أما الأسماء الأخرى فتدور فى الدائرة ذاتها حيث يقع الجمع (الرجال) تحت تأثير الموت والاغتيال (تغتال الرجال بغول ...) ويتكرر الموت فى ست صور أو أسماء (الوفاة – القدر – حمام – الموت – ميت – منيّتى).

وتتوزع الضمائر كذلك إلى مجموعات تتصدرها ضمائر الغياب خاصة ما يقع منها موقع الفاعل سواء الخاضعة للبناء للمعلوم (تقول – تغتال – يجوب – يغشى – يسلو) أو فى صيغة المبنى للمجهول (يُرجى – يجاب ...) ويدور معظمها فى الزمن الحاضر عدا فعلاً واحداً (دعا) ومنها ما يقع موقع المفعولية مثل (يصيبه – ترهبينه).

ونلحظ أن أغلب هذه الضمائر يتجه إلى دائرة الغياب أو الموت. وثمة مجموعة ثانية تعكس حضور الذات بقوة سواء فى ضمائر المخاطب (استبق – تُساق – ترمى – أراك – لا تكن – لست – بنفسك) أو فى ضمائر المفعولية (أنصبتنى – تلومنى – يصيبنى) أو تحت تأثير الإضافة (علىّ – مثلى – قعودى – منيتى – رحيلى – حمامى).

ومثل هذا الحضور الكثيف يؤكد أن الذات تحتل بؤرة الاحداث كما تؤكد فى الوقت ذاته أنه لا مفر من وقوعها فى شرك الموت خاصة فيما تؤديه مركبات الإضافة مثل (حمامى – منيتى – رحيلى) وتتضافر أساليب النفى فى تأكيد الإدراك العميق لحتمية الموت : (وما لوم مثلى باطلاً بجميل – ألم تعلمى – لا يراخى منيتى قعودى – لا يُجاب إذا دعا – ولا هو يسلو – وما عذّالة بغفول ...).

وعلى هذا النحو تتآزر الأبنية والتراكيب بمستوياتها المختلفة فى تحديد وكشف وتعميق موقف الشاعر من الموت وإيمانه بحتميته.

لامية السموأل



قال السموأل بن عاديا الغسانى اليهودى (الممتع فى صنعة الشعر ٢٨٣ – ٢٨٤):

١- تُعيِّرنا أنا قليلٌ عديدُنا ... فقلتُ لها إن الكرام قليلُ

٢- وما ضر من كانت بقاياه مثلنا ... شبابٌ تسامى للعُلا وكهول

٣- وما ضرنا أنا قليل وجارُنا ... عزيز، وجارُ الأكثرينَ ذليل

٤- لنا جَبَلٌ يحتلُّه مَنْ نُجيرُهُ ... منيع يَردُّ الطَّرفَ وهو كليلُ

٥- رسا أصْلُهُ تحت الثَّرى وسما به ... إلى النجم فرعٌ لا يُنال طويلُ

٦- ونحن أناسٌ لا نرى القتل سُبَّةً ... إذا ما رأتْهُ عامرٌ وسلولُ

٧- يقصر من أعمارنا حبُّنا له ... وتكرهه آجالُهم فتطولُ

٨- وما مات منّا سيد فى فراشه ... ولا طُلَّ منا حيث كان قتيلُ

٩- تسيل على حد السيوف نفوسُنا ... وليست على غير السيوفِ تسيلُ

١٠- صَفَوْنا فلم نكدُرْ وأخلص سرّنا ... إناث أطابت حملنا وفحولُ

١١- عَلَوْنا إلى خير الظهورِ وحطّنا ... لوقتٍ إلى خير البطونِ نُزُولُ

١٢- ونحن كماءِ المزن ما فى نصالنا ... كَهَامٌ، ولا فينا يُعَدُّ بخيلُ

١٣- ونُنكِرُ إنْ شئنا على الناسِ قولَهم ... ولا يُنكرونَ القول حين نقولُ

١٤- وأيامنا معلومة فى عدوّنا ... لها غُررٌ معلومةٌ وحجُولُ

١٥- وأسيافُنا فى كل شرق ومغربٍ ... بها من قراع الدارعينَ فُلولُ

١٦- معوّدةٌ ألا تُسَلّ نصالُها ... فتُغمدَ حتى يُستباح قبيلُ

١٧- سلى إن جهلتِ الناسَ عنّا وعنهمُ ... فليس سواءً عالمٌ وجهولُ

١٨- إذا مات منّا سيّد قام سيِّد ... قؤولٌ لما قال الرجالُ فعولُ

١٩- وما أُخمدتْ نار لنا دون طارقٍ ... ولا ذمنا فى النازلينَ نزيلُ

تبدأ قصيدة السموأل بجملة فعلية ذات دلالات متعددة؛ فهى من حيث الزمن تستحضر اللحظة الراهنة، ومن حيث الضمائر تتوزع إلى ثنائيتين : الأولى يعبِّر عنها الضمير الغائب الفاعل (هى)، والثانية يمثلها ضمير الفاعلين (نا). أما الفعل نفسه فيكشف عن أزمة فى العلاقة بين الطرفين : بين (هى) و(نا)، ويقدم نموذجًا للعلاقة فى شكلها السلبى بداية من موقف الطرف الأول الذى يقوم على الاستهزاء و(المعايرة).

وتستوقفنا دلالة الضمير الغائب الذى يرمز إلى الطرف الأول؛ فغيابه يخلق فضاءات عدة، ويسمح باحتمالات شتى؛ فهو يمثل صوتًا خارجيًا لمجهول، وإن كان تجليه فى صورة مؤنث يحصر الدلالة نسبيًا بين حزمة من الدوال؛ فهو قد يشير إلى أنثى أو امرأة بعينها، وقد يرمز إلى أنثى مطلقة غير محددة أو يمثل صوتًا اختزنته ذاكرة الشاعر من كثرة تردده أو يمثل صوت قبيلة مباشرة لقبيلة الشاعر أو صوت القبيلة العربية عامة إذا وضعنا فى اعتبارنا أن النص لشاعر يهودى ينتمى إلى غير العرب. واعتماداً على هذا الافتراض الأخير فإن النص ينكشف منذ بدايته عن ثنائية ضدية، ويتمحور حول فكرة الصراع بين طرفين أو طائفتين يحاول كلاهما أن يثبت تفوقه على نظيره، وبمعنى آخر فإن النص يضعنا بشكل أو بآخر أمام ضرب من ضروب (المناظرة) أو (المفاخرة) الشعرية. ومع ذلك فهى ليست مناظرة متكافئة لأن الطرف الأول لا يحضر باعتباره مناظرًا إلا فى البداية من خلال هذا الصوت الخارجى الغائب الذى يعيب على الطرف الثانى (قلة العدد) وهو ما يرادف مصطلح "الأقلية" فى عهدنا الحاضر، وهو ما ينطبق بشكل واضح على طائفة اليهود آنذاك الذين كانوا يمثلون أقلية وسط الطوفان البشرى للقبائل العربية التى طالما فاخرت بكثرتها.

ويتعمد الشاعر تغييب الطرف الأول وطمس أطروحاته أو حججه الأخرى مكتفيًا بهذه التهمة التى تقترن بوجوده فى كل زمان ومكان وتمثل له حساسية خاصة فيستأثر وحده بالخطاب والمناظرة والمفاخرة، ويأتى خطابه أو ردُّه فى الشطر الثانى من البيت الأول ليعكس ذكاءً حادًا؛ حيث ينسب الكرم إلى (الأقلية) وينفيها بشكل مباشر عن (الأكثرية) وبذلك يُكرِّس خطابه منذ البداية فكرة التضاد أو الصراع بين (الأقلية)

و(الأكثرية) ويأتى جامعًا بين النقيضين : الفخر والذم أو المدح والهجاء، ويستند خطاب (الأقلية) على مبدأ التميز والتسامى والنقاء الجنسى انطلاقًا من اعتقادهم بفكرة (الأممية) أو أفضليتهم على الأمم الأخرى، وتلعب التراكيب والصيغ اللغوية دورًا واضحًا فى تكريس هذا المفهوم كقوله : "وما ضر من كانت بقاياه مثلنا..."؛ ففى دالة (بقاياه) إشارة إلى العنصر أو الجنس اليهودى، وفى دالة (مثلنا) إشارة واضحة إلى الإحساس بالتميُّز والعلو والتسامى. ويُلح الشاعر كثيرًا على فكرة (النقاء العنصرى) التى يؤمن بها مما نتمثله فى قوله :

١- علونا إلى خير الظهور.

٢- حطَّنا إلى خير البطون نزول.

٣- ونحن كماء المزن.

٤- صفونا فلم نكدر.

كما يُلِحُّ خطابه الشعرى كذلك على فكرة استئثارهم بـ (العلم) وتجهيل (الآخرين) معتمدًا على عنصر التضاد السائد :

سلى إن جهلتِ الناس عنّا وعنهمُ — فليس سواء عالمٌ وجهولُ

إن خطاب السموأل -كما يكشف عنه التحليل- خطاب عنصرى يُكرِّسُ فكرة (التميُّز) والادعاء بأن قومه هم الأعلون؛ ويعتمد هذا الخطاب بشكل مكثف على ثنائية (التضاد)، فهو ينسب لقومه كل فضل أو مزية وينفيها عن غيرهم، وتنشطر أبنية النص جميعها إلى ثنائيات تتوازى وثنائية الصراع التى لاحظناها؛ ويستغرق التضاد أبنية النص استغراقًا كاملاً؛ فعلى مستوى الألفاظ نجد مثل هذه المتضادات : (الكرم – البخل) – (الشجاعة – الجبن) – (العزة – الذلة) – (الصفاء – الكدر) – (التسامى – الضعة) – (الكثرة – القلة)، وتؤدى المقابلة مع التضاد اللفظى دورًا واضحًا فى تعميق ثنائية الصراع حيث يحاول أحد الطرفين -وهو الصوت المتكلم- الاستئثار بكل الفضائل ونفيها عن الطرف الآخر بحيث تبدو التقابلات على هذا النحو :

- نحن … هم
- كرام … بخلاء
- أعزة … أذلة
- جارنا عزيز … جار الأكثرين ذليل
- لا نرى القتل سُبّة … هكذا تراه عامر وسلول
- حبنا للموت يقصر آجالنا … تكرههم آجالهم فتطول

وتتعدد صور (المطابقة) و(المقابلة) وتتجاوز (الإيجاب) إلى (السلب) فى خطاب هجائى يحفل بالغمز واللمز والتعريض والسخرية، ومن أنماط (التضاد السلبى) :

- ونحن أناسٌ لا نرى القتل سُبَّةً … إذا ما رأتْهُ عامرٌ وسلولُ
- وما مات منّا سيد فى فراشه … ولا طُلّ منا حيث كان قتيلُ
- تسيل على حد السيوف نفوسُنا … وليست على غير السيوفِ تسيلُ
- صَفَوْنا فلم نكدُرْ وأخلص سرّنا … إناث أطابت حملنا وفحولُ
- ونحن كماءِ المزن ما فى نصالنا … كَهَامٌ، ولا فينا يُعَدُّ بخيلُ
- وأيامنا معلومة فى عدوّنا … لها غُررٌ معلومةٌ وحجولُ
- وما أُخمدتْ نار لنا دون طارقٍ … ولا ذمنا فى النازلينَ نزيلُ

إن تلك الأمثلة وإن كانت فى ظاهرها افتخاراً بمناقب قوم الشاعر فهى فى باطنها تعريض بنظرائهم فيما يمثل صورة أخرى من صور التقابل و(التضاد) فيما يعرف بـ (طباق السلب)، فإذا كان قوم الشاعر لا يرون القتل سبة فإن عامراً وسلولاً (وهما رمزان للقبائل العربية) تريانه كذلك. وإذا كان سادتهم لا يموتون حتف أنوفهم ولا يضيع لهم ثأر أو دماء فإن الآخرين يقصرون عن ذلك، وإذا كانت نفوسهم تُبذل على حد السيوف فإن نظراءهم يبيعون نفوسهم بثمن بخس، وإذا كانوا يلهجون بنقاء عنصرهم وسلامة أرومتهم فإن خصومهم لا يملكون إلى ذلك سبيلاً، وتختم تلك التقابلات بأسلوب النفى

(ولا ذمّنا فى النازلين نزيل) كختام لتلك السلسلة المتوالية من التعريض والغمز ونفى كل فضيلة أو مزية عن الآخرين.

وتؤدى الضمائر من ناحية أخرى دوراً كبيراً فى تعميق تلك الثنائية، وهى تتوزع إلى مجموعتين متباينتين، الأولى تمثل الصوت العربى وتأتى دائماً فى صورة الغائب إفراداً وجمعًا أو تأنيثًا وتذكيراً، ويتجلى ذلك منذ بداية القصيدة حيث يرمز ضمير الغائب الأنثوى فى الجملة الفعلية (تُعيِّرنا) إلى القبيلة العربية، ويتردد الضمير ذاته فى البيت نفسه واقعًا تحت تأثير الجر متعلقًا بفعل القول : (فقلتُ لها ...). وتتأكد هذه الثنائية أو التضاد من خلال المطابقة المطردة بين ضميرى الجمع فى حالتى الحضور والغياب أو ما بين (نحن) و(نا) من ناحية، و(هم) من ناحية أخرى مثلما يتضح فى الأمثلة الآتية :

- يُقصــر من أعمارنــا حبُّنا له	وتكــرههُ آجالُهم فتطــولُ
- ونُنكرُ إنْ شئنا على الناس قولهم	ولا يُنكرون القول حين نقولُ
- سلى إن جهلتِ الناسَ عنّا وعنهمُ	فليــس ســواءً عالمٌ وجهولُ

ونلاحظ أن ضمائر الجمع أو الفاعلين تشهد حضوراً كثيفًا كدوال لإعلاء الشأن وإثبات التفوق وتأكيد فكرة (التميُّز) وتتوزع هى الأخرى ما بين الضمائر المنفصلة (نحن) والضمائر المتصلة -وهى الأكثرية- ومن أمثلتها : (تعيِّرنا - أنا - ما ضرّنا - لنا - حبُّنا - منّا - نفوسنا - نصالنا - أيامنا - عدونا - أسيافنا - ذمنا - فينا - علونا - صفونا - حملنا ...).

وأكثر هذه الضمائر يقع تحت تأثير الإضافة بالقياس إلى ما يقع منها موقع المفعولية وفى ذلك دليل آخر على تأكيد فكرة (التميُّز) واستئثار الجماعة أو قوم الشاعر بكل المكارم والفضائل مثلما يتوهم أو يزعم !



لاميـــة الشنفرى



قال الشنفرى الأزدى : (مختارات ابن الشجرى، ١٨ – ٢٥) :

١- أقيموا بَنى أمىّ صُدورَ مَطِيّكم   فإنى إلى أهْلٍ سواكم لأَمْيَلُ

٢- فقَدْ حُمّتِ الحاجاتُ والليلُ مُقْمِر   وشُدَّت لِطَيّاتٍ مطايا وأرْحُلُ

٣- وفى الأرضِ منْأى للكريمِ عن الأذى   وفيها لِمَنْ خافَ القِلى مُتَحَوّلُ

٤- لعُمرُكَ ما بالأرضِ ضيق على امرئٍ   سرى راغبًا أو راهبًا وهو يعقِلُ

٥- ولى دونكمْ أهلونَ سيد عمَلّس   وأرْقَطُ زُهْلول وعَرْفاءَ جيْأل[(١)]

٦- همُ الرهطُ لا مُستودَعُ السرِ شائعٍ   لدَيهم ولا الجانى بما جَرّ يُخْذَلُ

٧- وكُلُّ أبىٌّ باسِلُ غيرَ أنّنى   إذا عرضت إِحْدَى الطّرائِد أبْسَلُ

٨- وإنْ مُدّتِ الأيدى على الزّادِ لم أكُنْ   بأعْجَلِهم إذْ أجشعُ القوم أعجَلُ

٩- وما ذاك إلا بَسطةٌ عن تفضُّل   عليهمْ وكانَ الأفضلَ المتفضّلُ

١٠- وإنى كَفانى فَقْدَ من ليس جازِيًا   بحُسْنى ولا فى قُرْبه متَعَلّلُ

١١- ثلاثَةُ أصحاب: فؤادُ مُشَيّع   وأبْيَضُ إصْليت وصفراءُ عَيْطَلُ[(٢)]

١٢- هَتوفُ من المُلْس المتانِ يَزينُها   رَصائِعُ قد نيطَتْ إليها ومِحْمَلُ[(٣)]

١٣- إذا زَلّ عنها السّهمُ حَنَّتْ كأنها   مُرَزأةٌ ثَكْلى تُرِنُّ وتُعْوِلُ

١٤- ولستُ بمهيْافٍ يُعَشّى سَوامَهُ   مجدّعةً سُقبانُها وهى بُهّلُ[(٤)]

١٥- ولا جُبّأٍ أكهى مُرِبّ بعِرْسهِ   يُطالِعها فى شأنهِ كيف يفْعَلُ[(٥)]

---

(١) السيد : الذئب، العملس : الخفيف فى جريه، الأرقط : النمر، الزهلول : الأملس، العرفاء : الضبع، وجيأل : من أسمائها.

(٢) الإصليت : المجرد من غمده – الصفراء : القوس من شجر النبع، العيطل : القوية.

(٣) هتوف : ذات صوت رنان وهى صفة للقوس.

(٤) المهياف : الذى يبعد بإبله فى طلب المرعى على غير علم فيعطشها.

(٥) الجبأ : الجبان، والأكهى : الأكلف الوجه، الأبخر. مرب بعرسه : مقيم عليها لا يفارقها.

١٦- ولا خَــرِقٍ هَيْــقٍ كــأنّ فــؤادَهُ يَظَــلُّ بــه المُكّــاءُ يُعْلُــو ويَــسْفُلُ[1]

١٧- ولا خَــالِفٍ دَاريّــةٍ متغَــزِّلٍ يــروح ويغــدو داهِنًــا يَتكَحّــلُ[2]

١٨- ولــستُ بِعَــلٍّ شَــرُّه دون خــيرِهِ ألَــفّ إذا مــا رعتَــهُ اهتــاجَ أعْــزَلُ[3]

١٩- ولــستُ بمِحيــارِ الظّــلامِ إذا نحــتْ هُدى الهَوْجَلِ العَسيف يَهْماء هَوْجَلُ[4]

٢٠- إذا الأمْعــزُ الــصوّان لاقــى مناسِــمى ــطــايرَ مِنْــه قــادِحُ ومُفَلّــلُ[5]

٢١- أديــمُ مِطــالَ الجُــوعِ حتــى أميتَــهُ وأضْــرفُ عنــهُ الــذُّكْرَ صفحًا فأذْهَــلُ[6]

٢٢- وأسْتفُّ تُرْبَ الأرض كىْ لا يَرى له علــىّ مــن الطّــوْلِ امــرؤُ مُتطّــوِلُ[7]

٢٣- ولولا اجتنابُ الذّامِ لم يَبْقَ مَشْرب يُعــاش بــه إلا لَــدىّ ومأكَــلُ[8]

٢٤- ولكــنّ نَفْسًــا حُــرّةً لا تُقيمُ بــى علــى الــضيّمِ إلاّ رَيْــثَ مــا أتحَــوّلُ

٢٥- وأطوى على الخُمْص الحَوايا كما انطَوَتْ خُيوطَــةُ مــارِىٍّ تُغــارُ وتفُتْــلُ[9]

---

[1] الخرق : الدهش من الخوف، والهيق : الظلم، شبهه به لأنه ينفر عند حدوث مروع.

[2] الخالف الذى لا خير فيه والدارية الذى لا يفارق داره ومتغزل يغازل النساء.

[3] العل : القراد والعل من الرجال المسن الصغير الجسم شبه بالقراد لصغره والألف الذى لا غناء عنده فى حرب ولا ضيف.

[4] المحيار المتحير ونحت قصدت والهوجل الرجل الطويل الذى فيه تسرع وحمق والعسيف الأخذ على غير الطريق واليهماء الفلاة التى لا يهتدى فيها للطريق والهوجل الأخرى آخر الفلاة التى لا أعلام بها.

[5] الأمعز المكان الصلب كثير الحصى والصوان الحجارة الملس والمناسم جمع منسم وهى أخفاف الإبل واستعارها لنفسه والقادح الذى تخرج منه النار والمفلل المكسر.

[6] المطال المماطلة.

[7] الطول المن والمتطول الممتن.

[8] الذام العيب.

[9] الخمص بضم الخاء ضمور البطن وبالفتح الجوع والحوايا جمع حوية وهى الأمعاء والخيوطة الخيوط والمارى الفاتل وتغار يحكم فتلها.

٢٦- وأغْدُو على القوت الزّهيدِ كما غدا   أزَلُّ تَهاداهُ التّنائِفُ أطْحَلُ[1]

٢٧- غَدَا طاوِيًا يَعْتَنُّ للريح هافيًا   يَخُوتُ بأذْنابِ الشّعاب ويَعْسُلُ[2]

٢٨- فلمّا لَواهُ القُوت مِنْ حيثُ أمّهُ   دعا فأجابَتْهُ نظائرُ نُحّلُ[3]

٢٩- مُهلّلةٌ شِيبُ الوُجوهِ كأنّها   قِداحُ بكفّيْ ياسِرٍ تَتَقَلْقلُ[4]

٣٠- أوِ الخَشْرَمُ المبعوثُ حَثْحثَ دَبْرَهُ   محابيضُ أرْداهُنّ سامٍ مُعَسّلُ[5]

٣١- مهَرّتةٌ فُوهُ كأنّ شُدوقَها   شُقوقُ العِصيّ كالحاتٌ وبُسّلُ

٣٢- فضج وضَجّتْ بالبَراحِ كأنّها   وإيّاهُ نُوحٌ فوق علْياء ثُكّلُ[7]

٣٣- فأغْضى وأغْضت وائتَسَى وائتَستْ به   مَراميلُ عزّاها وعَزّتْهُ مُرْمِلُ[8]

---

[1] الأزل الخفيف الوركين يصف به السمع بكسر السين وهو الذئب يتولد بين الضبع والذئب والتنائف جمع تنوفة ونهى المفازة وتهاداه بحذف إحدى التاءين تخفيفًا يريد أنه كلما خرج من مفازة دخل أخرى.

[2] الطاوى الجائع ويعتن يعارض والهافى المسرع ويخوت ينقض والشعاب جمع شعب بكسر الشين الطريق فى الجبل ويعسل يسرع.

[3] اللى المطل والدفع وأمه قصده والنظائر الأشباه والأمثال والنحل المهازيل.

[4] المهللة كالمهلهلة الرقيقة اللحم والقوسة والقداح جمع قدح وهو السهم قبل أن يراش ويركب عليه نصله والياسر المقامر وتتقلقل تتحرك وتضطرب.

[5] الخشرم رئيس النحل والمبعوث المنبعث فى السير وحثحث حض وطلب الإسراع والدبر جماعة النحل والمحابيض جمع محبض وهى عيدان مشتار العسل وأراداهن أنزلهن وسام مرتقع عال والمعسل طالب العسل.

[6] المهرة واسعة الأشداق والفوه مفتوحات الأفواه وإحدها أفوه والشدوق جونب الفم والكالحات العبس الوجوه والبسل كريهات الوجوه.

[7] البراح الأرض الواسعة والنوح جمع نائحة والعلياء المكان المرتفع والثكل جمع ثكلى وهى التى فقدت أولادها.

[8] الاغضاء أدناء الجفون بعضها من بعض وائتسى تعرى وائتست به جعلته أسوة لها والمراميل جمع مرمل وهو الذى نفد زاده.

٣٤- شكا وشكَتْ ثم ارْعَوَى بعدُ وارعَوَت ... ولـلـصّبرُ إن لم ينفـعِ الـشكوُ أجمـلُ[١]

٣٥- وفـاءَ وفـاءَتْ بـادراتٍ وكلـها ... علـى نَكـظٍ ممـا يُكـاتمُ مُجْمِـلُ[٢]

٣٦- وتَشْرب أسآرى القطا الكدْرُ بعدَما ... سَـرَتْ قَرَبًـا أحناؤُهـا تَتصَلْـصَلُ[٣]

٣٧- همَمتُ وهمَّتْ وابتدَرْنا فأسأدَتْ ... وشمَّـرَ منـى فـارِطٌ متمهّـلُ[٤]

٣٨- فولَيتُ عنها وهى تكبو بِعُقْرِهِ ... تباشِـرُهُ منهـا ذُقُـونٌ وحوْصَـلُ[٥]

٣٩- كـأن وغاهـا حَجْرَتَيـهِ وحولـهُ ... أضـاميمُ مـن سَـفْرِ القبائِـل نُـزّلُ[٦]

٤٠- تَـوافَين مِـنْ شـتّى إليـه فَـضَمّها ... كمـا ضـمّ أذْوادَ الأصـاريمِ مَنْهَـلُ[٧]

٤- فعَبّـتْ غِـشاشًا ثـم مَـرّتْ كأنهَـا ... مـع الفجـر رَكْـب مـن أحاظَـةُ مُجْفِـلُ[٨]

٤٢- وألَّفُ وجْهَ الأرض عندَ افتراشِـها ... بأهْـدأ تُنبيـه سـناسِنُ قُحّـلُ[٩]

---

[١] الارعواء النزوع عن الجهل يقول شكا الذئب على الذئاب ثم ارعوى بعد الشكوى فكف وبصر.

[٢] فاء رجع. والبادرات المسرعات والنكظ الشدة من الجوع ويكاتم يكتم ما عنده والمجمل الذى يعمل صاحبه بالجميل.

[٣] الأسار جمع سؤر وهو البقية من الشراب فى قعر الإناء وتتصلصل تصوت ليبسها يريد أنه يسبق القطا إلى الماء.

[٤] الاساد الإسراع فى السير وشمر مر جاداً والفارط الدى يتقدم القوم فى السفر والمتمهل من يأتى الأمر على تؤدة.

[٥] تكبو تسقط والعقر مقام الشارب من الحوض والحوصل جمع حوصلة وهى للطير كالمعدة للإنسان.

[٦] وغاها أصواتها وحجرتيه مثنى حجرة وهى الناحية والأضاميم جمع اضمامة وهم القوم ينضم بعضهم إلى بعض فى السفر.

[٧] شتى أى مواضع شتى والذود وجمعه أذواد الإبل ما بين الثلاثة إلى العشرة والأصاريم جمع صرمة وهى القطعة من الإبل نحو الثلاثين والمنهل المورد.

[٨] العب شرب الماء من غير مص وغشاشًا قليلاً لأنها عجلة وأحاظة باليمن وسميت القبيلة به والمجفل المسرع.

[٩] الإهداء الشديد الثبات يصف منكبه وتنبيه تبعده والسناسن حروف فقار الظهر والقحل جمع قاحل وهو اليابس.

٤٣- وأعْـدِلُ منْحوضًـا كـأنّ فُـصوصَهُ ... كِعـابُ دَحاهـا لاعـبُ فهـى مُثّـلُ[١]

٤٤- فـإن تَبتئِسْ بالـشَّنْفَرى أمُّ قَـسْطَلٍ ... فمـا اغتبطَـتْ بالـشّنْفَرى قبْـلُ أطْـوَلُ[٢]

٤٥- طَريـدُ جنايـاتٍ تَياسَـرْنَ لحْمَـهُ ... عَقيرَتُـــهُ لأيِهـــا حُـــمّ أولُ[٣]

٤٦- تنـامُ إذا مـا نـامَ يَقظـى عُيونُهـا ... حِثاثًـــا إلى مَكرُوههـــا تتَغَلغَـــلُ[٤]

٤٧- وإلـفُ همُـومٍ مـا تـزالُ تعـودُهُ ... عيـادًا كَحُمّـى الرِّبـعْ أو هـى أثقَـلُ[٥]

٤٨- إذا وردَتْ أصْـدَرتُها ثُـمّ إنهـا ... تَثُـوبُ وتـأتى مـن تُحيتُ ومـن عَـلُ[٦]

٤٩- فإما ترَيْنى كَابْنَةِ الرّملِ ضاحيًا ... علـى رِقبـةٍ أحْفـى ولا أتنَعّـلُ[٧]

٥٠- فإنى لَموْلى الصبْر أجتـابُ بَـزّهُ ... على مثـلِ قلب السّمع والحَزْمَ أفعَلُ[٨]

---

[١] أعدل أقيم والمنحوض الذى ذهب لحمه يصف ذراعه التى يعدها للتوسد. وفصوصه منتهى العظم عند المفصل من كل جانب ودحاها بسطها، ومثل : منتصبة.

[٢] تبتئس تحزن وأم قسطل الحرب والقسطل الغبار سميت بذلك لأنها تثيره.

[٣] الطريد المبعد تياسرن لحمه اقتسمنه كأنهن ضربن عليه بالميسر وهى القداح والعقيرة الرجل لحمه أو نفسه، وحم: قدر.

[٤] يقول إن الجنايات وهو يريد أصحابها لا تنام عنه إذا نام فهى تسرع إلى طلب الوتر.

[٥] الإلف الأليف وهو معطوف على طريد جنايات والعياد كالعود الرجوع والربع فى الحمى أن تأخذ يومًا وتدع يومين ثم تجىء فى اليوم الرابع أو فى قوله أو هى أثقل بمعنى بل.

[٦] وردت حضرت وأصدرتها صرفتها وتثوب ترجع وتحيت تصغير تحت وعلى أعلى يريد إذا عاودتنى الهموم رددتها ثم تأتى من كل جهة فلا أستطيع ردها.

[٧] ابنة الرمل البقرة الوحشية والضاحى البارز للقر والحر والرقة ضيق العيش والحفا المشى بغير خف أو نعل ولا أتنعل توكيد لاحفى ويروى أتسربل.

[٨] مولى الصبر وليه القائم به والصبر عدم الجزع وأجتاب البس والبز الثياب والسمع ولد الذئب من الضبع.

٥١- وأُعْـدِمُ أحيانًـا وأغنـى وإنمـا ... ينـالُ الغِنـى ذو البُعْـدَةِ المُتَبَـذِّلُ[١]

٥٢- فـلا جَـزِعٌ مـن خَلَّـة مُتَكـشف ... ولا مَـرِح تحْـتَ الغِنَـى أتَخَيَّـلُ[٢]

٥٣- ولا تَزْدهى الأجهالُ حِلْمِى ولا أُرى ... سَـؤولًا بِأعقـابِ الأقاويـل أنمُـلُ[٣]

٥٤- وليلـةِ صِـر يـصطلى القَـوسَ رَبُّهـا ... وأقطعـهُ اللاتـى بهـا يتَنَبَّـلُ[٤]

٥٥- دعَستُ على غَطش وبَغْش وصُحبتى ... سُـعارٌ وإرْزيـر ووجْـرٌ وأفكـلُ[٥]

٥٦- فأيّمْـتُ نـسْوانًا وأيْتَمْـتُ وِلْـدةً ... وعُـدْتُ كمـا أَبْـدَأْتُ والليـلُ أليَـلُ[٦]

٥٧- وأصبحَ عنـى بالغُمَيْـصاء جالـسًا ... فريقـانِ مـسؤولٌ وآخَـرُ يَـسأل[٧]

٥٨- فقـالوا لقـد هَـرّتْ بِلَيـلٍ كلابُنـا ... فقلنـا أذئـب عَـس أم عـس فُرعُـلُ[٨]

٥٩- فلـمْ يَـكُ إلا نبـأةٌ ثـم هوَّمـتْ ... فقلنا قَطًا قد ريـعَ أم ريعَ أجْدَلُ[٩]

---

(١) أعدم افتقر وأغنى استغنى وذو البعدة بضم الباء ذو الرأى والحزم.

(٢) من الجزع نقيض الصبر والخلة الفقر والمتكشف الذى يظهر فقره وحاجته للناس.

(٣) الأجهال واحدها جهل وأنمل من النملة وهى النميمة.

(٤) الصر شدة البرد واصطلى القوس استدفأ بها. والأقطع القضب التى تبرى منها السهام، ويتنبل يختار لرميه.

(٥) الدعس الطعن والوطء والغطش الظلمة والبغض المطر الخفيف والسعار حر النار شبه به ما يجده فى جوفه من شدة الجوع والبرد. والإرزيز البرد والوجر الخوف والأفكل الرعدة.

(٦) أيمت جعلتهن أيامى بلا أزواج.

(٧) الغميصاء موضع بنجد.

(٨) هرير الكلب صوته دون نباحه من قلة صبره على البرد وعسى طاف والفرعل ولد الضبع.

(٩) النبأة الصوت وهومت نامت يعنى الطلاب وربع أفزع والأجدل الصقر يريد أن نومه زال كما يزول نوم القطاة والصقر بأدنى حركة.

٦٠- فإن يَكُ من جن لأَبرحُ طارِقًا ... وإنْ يكُ إنسًا ماكَها الانْسُ تَفعل[١]

٦١- ويوْمٍ من الشعْرى يذُوبُ لُعابُهُ ... أفاعيهِ فى رَمضائِه تَتملْمَلُ[٢]

٦٢- نَصَبْتُ له وجهى ولا كنّ دونَهُ ... ولا سِترَ إلا الأَتْحمِىُّ المُرَعبَلُ[٣]

٦٣- وضافٍ إذا هبّتْ له الريح طيّرَتْ ... لبائد من أعطافِه ما تُرجَّلُ[٤]

٦٤- بعيدُ بَمَسِ الدُّهْن والفَلْى عَهْدُهُ ... به عَبَس عافٍ من الغِسْل مُحْوِلُ[٥]

٦٥- وخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرسِ قَفْرٍ قَطَعتُهُ ... بعامِلَتينِ ظهْرُهُ ليس يُعْمَل[٦]

٦٦- فألحَقْت أخْراهُ بأولاهُ موفيًا ... على قُنَّةٍ أعيا مرارًا وأمثل[٧]

٦٧- ترودُ الأراوَى الصُّحْمُ حولى كأنها ... عَذارَى عليهِنّ المُلاءَ المُذَيّلُ[٨]

٦٨- وَيَرْكُدْنَ بالآصالِ حولى كأننى ... من العُصْم أدْفى ينتَحى الكيحَ أعقْل[٩]

---

[١] الكاف فى قوله كهاكاف التشبيه يريد فعلته التى ذكرها فى قوله دعست إلخ.

[٢] الشعرى الكوكب الذى يطلع بعد الجوزاء وطلوعه فى شدة الحر واللعاب ومثله اللواب وهو ما يرى فى شدة الحر كالخيوط يعرض فى العين والرمضاء الأرض الشديدة الحر والتململ التحرك كتململ المريض تحركه من شدة المرض.

[٣] النصب الإقامة والسكن الستر والأتحمى ضرب من البرود والمرعبل المقطع.

[٤] الضافى السابغ واللبائد جمع لبيدة وهى الشعر المتراكب بين كتفيه والأعطاف جمع عطف وعطفا الرجل جانباه من الرأس للوركين وترجل تسرح.

[٥] العبس ما يتعلق بأذناب الإبل من أبوالها وأبعارها وعاف كثير صفة لعبس والمحول الذى أتى عليه حول.

[٦] الخرق الأرض الواسعة كظهر الترس يعنى مستوية والقفر التى ليس بها أحد والعاملتان رجلاه وظهره. أى الخرق ليس يعمل أى غير مسلوك.

[٧] فألحقت أولاه بأخراه يريد قطعته عدواً والموفى المشرف على قنة وهى أعلى الجبل وأعيا مراراً كل عن السير وأمثل أقوم منتصبًا.

[٨] ترود تذهب وتجىء والأراوى جمع أروية وهى أنثى الوعل والصحم جمع أصحم وصحماء وهى من الوعول ما خالط سوادها صفرة.

[٩] يركدن يثبتن والعصم جمع أعصم وهو من الوعول ما فى ذراعيه بياض والأدفى منها طويل القرن جداً وينتحى الكيح يقصد عرض الجبل والأعقل الممتنع فى الجبل العالى.

يوجه الشنفرى خطابه الشعرى فى بداية قصيدته إلى قومه، وهو -كما يتجلى من الصيغ اللغوية- خطاب حاد - يحمل إعلامًا صريحًا بمقاطعتهم والانتماء إلى قوم سواهم.

ويكشف فعل الأمر المتصدر عن تصميم الشاعر على المقاطعة حيث يأمرهم فى لهجة حاسمة أن يصرفوا عنه مطيّهم؛ فدلالة الفعل توحى بالحسم والإصرار والصرامة والتأكيد بأن المقاطعة نهائية لا رجعة فيها. كما أن فى دعوة الشاعر قومه إلى صرف مطيّهم إشارة واضحة إلى انفصام عرى علاقته بهم، فبانصراف المطىّ -التى هى دالة من دوال تلك العلاقة باعتبارها وسيلة الاتصال والتواصل -تتقطع كل الوشائج والروابط، وتتلاشى كل جسور اللقاء والارتباط. وتُحدد صيغة أفعل التفضيل فى ختام البيت الأول ميل الشاعر إلى قومه الجدد الذين آثرهم على قومه الأصليين. كما أن دلالة النداء فى اختيار صيغة (بنى أمى) تؤكد إحساس الشاعر بعدم الولاء والانتماء للقبيلة أو شعوره بالانفصال عنها.

ويعمد الشاعر فى البيت الثانى إلى اصطناع (الكناية) لتحقيق الإيماء والتلميح فى تبرير قراره بمقاطعة قومه حيث يشير الأسلوب الكنائى (والليل مقمر) إلى وضوح الأمر وانكشافه أمام نظر الشاعر حيث لم يعد ثمة مجال للتردد أو المراجعة، وتشير صيغتا المبنى للمجهول فى البيت ذاته إلى تداعى الأحداث وتسلسلها وإلى أن ثمة مناخًا جديدًا طرأ على أرض الواقع فقد (حُمَّت الحاجات) و(شُدَّت مطايا وأرحل) وصار المناخ مهيأ للرحيل والانفصال. وتتردد فى البيتين الثالث والرابع إشارات مهمة تُفسِّر قرار الشاعر بالرحيل عن قومه وتكشف عن تردى العلاقة بينهما وتأزمها ووصولها إلى درجة كبيرة من التدنِّى والسلبية؛ فالشاعر يرى فى رحيله عن قومه خلاصًا من (الأذى) و(البغض) وهما إشارتان دالتان على تعرض الذات للمعاناة المادية والمعنوية، فالأذى ينصرف إلى (البدن) و(الكراهية) تقترن بـ (النفس)، ومن ثم فإن قرار الذات بالرحيل والانسلاخ -على صعوبته- كان هو السبيل الوحيد للخلاص.

ويظلُّ القارئ مشوقًا للتعرف إلى أولئك القوم الجدد الذين اختار الشنفرى أن يستبدلهم بقومه حتى يأتى البيت الخامس حاملاً مفاجأة غير متوقعة حيث يكتشف القارئ أن قومه أو رهطه الجدد ليسوا من الإنس أو البشر ولكنهم ينتمون إلى المجتمع الحيوانى ممثلاً فى الذئب (سيد عملّس) والنمر (أرقط زهلول) والضبع (عرفاء جيأل):

- ولى دونكمْ أهلونَ سِيد عملّس وأرْقَطُ زُهْلول وعَرْفاءَ جيْأل
- همُ الرهطُ لا مُستودَعُ السر شائع لدَيهم ولا الجانى بما جَرَّ يُخْذَلُ

لقد اختار الشنفرى الانتماء إلى هذا المجتمع لأنه وجد فيه عوضًا عما افتقده فى مجتمعه الإنسانى. أو لأنه وجد فيه القيم التى ضاعت فى مجتمعه الأول. إنه مجتمع مثالى متماسك حيث (لا مستودع السر شائع لديهم) وحيث تحافظ كل فصيلة على أفرادها فلا يُخذل أحد مهما ارتكب من حماقات أو أخطاء، وحيث الاعتزاز بالقوة والبسالة. وهنا يتكشف النص عن الرؤية المحورية المتمثلة فى تعرُّض الذات لأزمة حادة فى علاقتها بالقبيلة أو المجتمع حيث وضح لها أن علاقة القبيلة بها علاقة (فوقية) وأن تعاملها معها لا يقوم على التكافؤ والمساواة بل على (الأذى) و(الاضطهاد) مما يشير إلى وجود خلل اجتماعى فى طبيعة هذه العلاقة وقد أثر ذلك على الذات تأثيرًا سلبيًا عنيفًا وأفضى بها إلى (المقاطعة) و(الانسلاخ) والتخلى عن الانتماء، لا للقبيلة وحدها بل للمجتمع الإنسانى بأسره حيث تكشّف لها اندثار القيم الإنسانية الحقة التى تقوم على المساواة والعدل والمودة، وهنا تتحقق المفارقة حيث يكتشف الشاعر أن مثل هذه القيم المفتقدة فى عالم الإنسان تتحقق فى عالم الحيوان.

غير أن لجوء الشنفرى إلى هذا العالم الجديد يكشف عن حقيقة أخرى. إن هذا العالم لا يحقق له أحلامه فى مجتمع مثالى فحسب، بل يحقق له -فضلاً عن ذلك- طموحاته حيث يمنحه إحساسًا بالتفوق والتميُّز ويعوِّضه عن إحساس (الدونية) فى مجتمعه الأول، فهو فى مجتمعه الجديد يتبوأ مكانه اللائق به :

وكُــلُّ أبــىٌّ باســلٌ غــيرَ أننــى	إذا عرضت إحْدَى الطَّرائِد أبْسَلُ
وإنْ مُدَّت الأيدى على الزّادِ لم أكُنْ	بأعْجَلِهم إذْ أجشعُ القوم أعجَلُ
ومــا ذاك إلا بَـسطةٌ عــن تفــضُّل	علــيهمْ وكــانَ الأفــضلَ المتفــضّلُ

وعلى هذا النحو يتحقق لذات تفوقها وعلوها فى مجتمعها الجديد؛ فإذا كان كل أفراد رهطه الجدد يتصفون بالقوة فإنه (أبسل) أو (أقوى)، وإذا امتدت الأيدى إلى الزاد لم يكن بأعجلهم، وهكذا تمارس الذات قيم (القوة) و(العفّة) و(السيادة) التى حُرمت منها طويلاً فى مجتمعها الأصلى الذى أورثها الإحساس بالضيم والكراهية والأذى ووضعها فى الدرجات الدنيا من بنائه الطبقى، ومن ثم فإن إحساسها بالتعالى والسيادة فى مجتمعها الجديد تعويض عن إحساسها السابق. ولعل فى شيوع صيغة أفعل التفضيل وحضورها بشكل كثيف فى القصيدة ما يؤكد هذه الحقيقة حيث يشير الإحصاء الأسلوبى إلى ترددها أكثر من عشرين مرة مما يكشف عن إحساس الذات بتفوقها وتميُّزها.

وإذا كان الشاعر قد انضم راضيًا إلى هذا المجتمع الجديد فإنه قد تزوّد بالأسلحة الثلاثة التى لا غنى عنها لاستمرار الحياة فيه :

ثلاثةُ أصحابٍ : فؤادٌ مُشيّعٍ	وأبْيَضُ إصْليت وصفراءُ عَيْطَلُ

إن هذه الأسلحة الثلاثة هى : "القلب المقدام" الذى يبدو وكأنه فى شيعة أو جماعة، "والسيف المجرد" من غمده المتأهب للنزال، "والقوس القوية" المصنوعة من شجر النبع ذات الصوت الرنّان والأثر الفعال.

غير أن إلحاح الشاعر على نفى الصفات المعيبة عنه يؤكد تضاعف الإحساس بالضيم و(الدونية) لديه؛ فهو حين يفخر بنفسه فى الأبيات (١٤ – ١٩) لا يلجأ إلى ذكر الصفات الإيجابية، كما يفعل الشعراء عادة بل يعمد إلى نفى الصفات السلبية عنه كالحمق والجبن والتردد كما ينفى عن نفسه الرفاهة والتنعُّم ويلهج بحياة الشظف والخشونة التى يألفها هو وأضرابه من الصعاليك :

ولستُ بمهيافٍ يُعَشّى سَوامَهُ ... مجدّعةً سُقبانُها وهي بُهَّلُ
ولا جُبّأٍ أكهى مُربٍّ بعرسهِ ... يُطالعها في شأنه كيف يفعَلُ
ولا خَرِقٍ هَيْقٍ كأنّ فؤادَهُ ... يَظَلُّ به المُكّاءُ يَعْلُو ويَسْفُلُ
ولا خالفٍ داريّةٍ متغزّلٍ ... يروح ويغدو داهنًا يتكحّلُ
ولستُ بِعَلٍّ شرُّه دون خيرِه ... ألفَّ إذا ما رعتَهُ اهتاجَ أعزَلُ
ولستُ بمحيارِ الظّلامِ إذا نحتْ ... هُدى الهَوْجَلِ العَسيفِ يَهْماءُ هَوْجَلُ

وبدءًا من البيت الحادى والعشرين يقدّم الشنفرى نموذجًا للذات المتأبية المتحصنة بالعفة والصبر والقناعة وهى تواجه الظروف القاسية حيث تتراءى صورة الذات وهى تقاوم فى شراسة لا نظير لها غريزة الجوع التى هى من أهم الغرائز البيولوجية اللازمة لاستمرار الحياة :

أديمُ مِطالَ الجُوعِ حتى أميتَهُ ... وأضْرِفُ عنهُ الذِّكْرَ صفحًا فأذْهَلُ
وأسْتفُّ تُرْبَ الأرض كىْ لا يَرى له ... علىّ من الطَّوْلِ امرؤٌ مُتطَوِّلُ
ولولا اجتنابُ الذّامِ لم يَبْقَ مَشْرب ... يُعاش به إلا لَديّ ومأكَل
ولكنّ نَفْسًا حُرّةً لا تُقيمُ بى ... على الضيْمِ إلاّ رَيثَ ما أتحَوّلُ
وأطوى على الخُمْصِ الحَوايا كما انطَوَتْ ... خُيوطَةُ مارىٍّ تُغارُ وتفْتَلُ

إن هذه النفس الحرة تختار أن تقاوم الجوع وتتحمل آلامه وتصبر عليه وتديم مماطلته حتى تذهل عنه فى مقابل أن تحيا حرة فى يغر ضيم أو مذلّة. إنه الثمن الباهظ الذى تحملته الذات راضية حين اختارت أن تتخلى عن حياة (الذل) و(الأذى) فى مجتمعها الأول وقايضت الحرية بالجوع وارتضت (القوت الزهيد) بديلاً عن الضيم والهوان. ولكن صورة الشنفرى وهو فى تلك الحالة تثير الشفقة والعطف مثلما تثير الإعجاب وتشيع جوًا من الأسى لما تواجهه الذات من محن.

وفى محاولة جادة من الشنفرى لتصحيح صورة مجتمعه الجديد وإعطاء تصور دقيق عنه يستحضر صوراً أو مشاهد تعيد تشكيل صورة هذا المجتمع فى أذهاننا وفق رؤية مغايرة، حيث يرسم بدءاً من البيت السادس والعشرين لوحة يمتزج فيها عالم الإنسان بعالم الحيوان فى سعيهما لإشباع غرائزهما :

وأغْدُو على القوت الزّهيدِ كما غدا ... أزَلُّ تَهاداهُ التّنائِفُ أطْحَلُ
غَدَا طاوِيًا يَعْتَنُّ للريح هافيًا ... يَخُوتُ بأذْنابِ الشّعاب ويَعْسُل
فلمّا لَواهُ القُوت مِنْ حيثُ أمّهُ ... دعا فأجابَتْهُ نظائرُ نُحّلُ
مُهلّلةٌ شيبُ الوُجوهِ كأنّها ... قِداحُ بكفّيْ ياسرٍ تَتَقَلْقلُ
أوِ الخَشْرَمُ المبعوثُ حَثْحثَ دَبْرَهُ ... محابيضُ أرْداهُنّ سامٍ مُعَسّلُ
مهَرّتةٌ فُوهٌ كأنّ شُدوقَها ... شُقوقُ العِصيّ كالحاتٌ وبُسّلُ
فضجّ وضَجّتْ بالبَراحِ كأنها ... وإياهُ نُوحٌ فوق علْياءَ ثُكّلُ
فأغْضى وأغْضت واتّسَى واتّستْ به ... مَراميلُ عزّاها وعَزّتْهُ مُرْمِلُ
شكا وشكَتْ ثم ارْعَوَى بعدُ وارعَوَت ... وللصبرُ إن لم ينفعِ الشكوُ أجملُ
وفاءَ وفاءَتْ بادِراتٍ وكلها ... على نَكظٍ مما يُكاتِمُ مُجْمِلُ

إن الشنفرى يرسم لوحة وصفية فريدة "يُؤنسن" فيها الحيوان أو بمعنى آخر، يتوحد فيها الإنسان بالحيوان فى موقف بالغ الضعف والشفقة حيث تذوب كل الفوارق والصفات أمام غريزة الجوع فيتماهى الشنفرى / الإنسان وهو يسعى إلى الحصول على القوت الزهيد بذئب جائع تتقاذفه الفلوات ويتنقل بين الشعاب طاويًا، فلما لواه القوت وعجز عن إدراك حاجته من الغذاء أخذ يستغيث بنظرائه حتى تجمعت حوله مجموعة من الذئاب الجائعة، ويفتنّ الشنفرى فى وصف تلك الذئاب على نحو يثير الشفقة، فهى ضامرة اللحم، شيب الوجوه، تضطرب فى سيرها من الهزال كاضطراب القداح فى يد المقامر، وتبدو مفزعة كجماعة النحل التى أزعجها المشتار عن بيوتها وقد

تهدلت أشداقها وعبست وجوهها ولم تجد ما تفعله سوى أن تشكو لبعضها حدة الجوع ثم ترعوى بعد شكايتها وتلوذ بالصبر تمامًا كما فعل الشنفرى من قبل، وبذلك تتماثل صورة الذئاب وصورة الشاعر أو يتساوى الإنسان والحيوان فى هذا الموقف البالغ الضعف والمذلة أمام سطوة الغريزة وبذلك تتشكل صورة تلك الحيوانات المفترسة من جديد؛ فهى لا تُقدم على القتل والافتراس إلا لتضمن لنفسها الحياة والبقاء. إن المغزى الكامن من هذه الصور هو إحداث نوع من التوازن والتكافؤ بين الإنسان والحيوان، فكلاهما يخضع لقوانين الطبيعة الصارمة، ويشتركان فيما يتعرضان له من معاناة وإحباط وسقوط. إنها محاولة لتصحيح الصورة أو العلاقة بين مجتمع الإنسان ومجتمع الحيوان حيث تقوم العلاقة بينهما على نحو غير متكافئ، ويعتورها الخلل وتخضع لقانون السيد والمسود مثلما حدث بين الشنفرى وقبيلته، وذلك فهو يقدم صورة الذئاب على نحو ينفى ما شاع عنها فى عالم الإنسان، يقدمها فى جانبها الخفىّ؛ فى ضعفها وهزالها وشكايتها وتذرعها بالصبر وتشبثها بالحياة؛ وكأنه يريد أن يؤكد أن هذه الذئاب ليست عدوانية بطبيعتها بل إنها تشبه الإنسان فى ضعفه وعجزه.

وإذا كان التكافؤ يتحقق فى هذا الموقف بين الإنسان والذئب فإنه يتحقق كذلك بين كل الكائنات أيًا كان حظُها من القوة والضعف؛ على نحو ما يتمثل فى مشهد الشنفرى والقطا فكلاهما يخضع لقانون الغريزة وكلاهما يستبق ليحصل على الماء الذى يضمن له الحياة، وكلاهما يبدو ضعيفًا متهافتًا أمام حاجاته البيولوجية :

وتَشْرب أسآرى القطا الكدْرُ بعدَما	سَرَتْ قرَبًا أحناؤُها تَتَصَلْصَلْ
همَمتُ وهمّتْ وابتَدَرنا فأسْدَتْ	وشــمّرَ منى فــارِطٌ متمهّل

وعلى هذا النحو تتوابع تلك الصور التى تكشف عن جوانب الضعف فى مخلوقات هذا العالم الجديد الذى انتمى إليه الشنفرى، ولكنه ينتزع نفسه فجأة من عالمه الجديد ليستحضر عالمه الأول من خلال بعض الصور "الإسقاطية" أو "التعويضية"

فيفخر بما أنجزه في الحرب وفي إغاراته حتى بلغ في ذلك حداً عُرف فيه بأنه "طريد جنايات" لا ينام عنه أصحاب الثارات أو طالبو الوتر :

فإن تبتئس بالشنفرى أم قسطل ... فما اغتبطت بالشنفرى قبلُ أطولُ
طريدُ جنايات تياسرن لحمهُ ... عقيرتُهُ لأيها حُمَّ أولُ
تنامُ إذا ما نام يقظى عيونُها ... حثاثاً إلى مكروهه تتغلغلُ
وإلفُ همومٍ ما تزالُ تعودُه ... عياداً كحمّى الربعِ أو هي أثقلُ
إذا وردت أصدرتها ثم إنها ... تثوبُ وتأتي من تُحيتُ ومن علُ
فإما تريني كابنة الرمل ضاحياً ... على رقةٍ أحفى ولا أتنعّلُ
وأُعدمُ أحياناً وأغنى وإنما ... ينالُ الغنى ذو البُعدةِ المتبذّلُ
فلا جزعٌ من خلّة متكشف ... ولا مرحٌ تحت الغنى أتخيّلُ
ولا تزدهي الأجهالُ حلمي ولا أُرى ... سؤولاً بأعقاب الأقاويل أنملُ

ولا تختلف هذه الصفات كثيراً عما يتردد في شعر أضراب الشنفرى من الصعاليك من أوصاف وقيم يلهجون بها، وإن كان يلفتنا تلك الصور التشخيصية للحرب (أم قسطل)، فهو يخلع عليها ثوباً إنسانياً، ويشتبك معها في علاقة متأزمة تكشف عن بسالته وإقدامه، وتظهر الحرب في صورة "أنثوية" تقوم علاقتها بالشنفرى على السُخط وعدم الرضا لما يرتكبه من "جنايات" وما يسفكه من دماء، وهذا دأبه معها دائماً ولذلك فهي لم تغتبط به يوماً.

ولكن هذه الصورة التي تلقى بظلال كثيفة على شخصية الشنفرى تقابلها الصورة الأخرى التي يصف نفسه فيها بأنه "إلف هموم" حيث تظهر جانباً آخر من جوانب الصراع أو المواجهة التي يخوضها، وإن كانت هذه المرة أكثر قسوة واحتداماً لأنها لون من ألوان الصراع النفسي، وهو صراع يختلف كل الاختلاف عن الصراع "البدني" الذي يخوضه في غاراته وحروبه. إنه الصراع الإنساني ضد الهموم الذاتية أو هموم النفس التي

تتكالب عليه تكالب حمى الربع على الجسد فتهاجمه بضراوة وشراسة حتى يكاد يفقد القدرة على مقاومتها. وتعود أزمة الفاقة أو ضيق العيش تطل مرة أخرى، وقد بدت علاماتها وآثارها جلية، حيث يسير على الرمال الملتهبة فى الصحراء المترامية الأطراف حافيًا بغير خفٍ أو نعلٍ كما تسير البقرة الوحشية؛ يستوى فى ذلك الحرُ والقرُ، ومع ذلك فهو لا يجزع ولا يتزعزع ولا يحيد عن الصبر الذى وطّن نفسه عليه كما توحى بذلك الصورة الاستعارية (أجتاب بزّه)، ولا يخفى ما فى هذه الصورة من دلالة نفسية تؤكد الإحساس بالحرمان والفاقة. ولا تكاد صورة المجتمع الحيوانى تفارق مخيلته حتى فى صوره وأوصافه، فيستحضر صورة السِّمع -وهو ولد الذئب من الضبع- فى معرض الإشادة بصفاته، فيرى نفسه صورة منه إذ يقال إنه لا يموت حتف أنفه وأنه فى عدوه أسرع من الطير وأن وثبته تزيد على ثلاثين ذراعًا، وأيًا كان حجم المبالغة فيما قيل، فإن الصورة تكشف عن قدرة الشنفرى كعدّاء كما تؤكد رغبته فى الاندماج بالحيوان.

ويمضى الشنفرى فى محاولته إيجاد نوع من التوازن بين صفاته ومؤهلاته الجسدية والخلقية وبين الظروف الخارجة عن إرادته وقدراته، ومع ذلك فإنه يبدو دائمًا قنوعًا فى كل حالاته، فلا جزع فى حالة الفقر، ولا زهو أو تكبر فى حال الوفرة. وهو فى حلمه لا يدع مجالاً للجهلاء للاستخفاف به، كما أنه يتعالى على النميمة أو القيل والقال.

وينتقل الشنفرى إلى مشهد آخر يستحضر فيه إحدى مغامراته فى ليلة شديدة البرد عاد منها وقد أيتم أطفالاً وأيّم نساءً :

وليلةِ نحسٍ يصطلى القوسَ ربُّها	وأقطعهُ اللاتى بها يتنبّلُ
دعَستُ على غَطشٍ وبَغشٍ وصُحبتى	سُعارٌ وإرزيزٌ ووجْرٌ وأفكلُ
فأيّمْتُ نسوانًا وأيْتمْتُ وِلْدةً	وعُدْتُ كما أبْدأتُ والليلُ أليَلُ
وأصبحَ عنى بالغُمَيْصاء جالسًا	فريقانِ مسؤولٌ وآخَرُ يَسأل

فقـــالوا لقـــد هَـــرّتْ بِلَيـــلٍ كلابُنـــا	فقلنـــا أذئـــب عَـــس أم عَـــس فُرعُـــلُ
فلـــمْ يَـــكُ إلا نبـــأةٌ ثـــمَّ هوَّمَـــتْ	فقلنا قَطًا قـد ريـــعَ أم ريـــعَ أجْـدَلُ
فـــإن يَـــكُ مـــن جـــن لأَبـــرحُ طارِقًـــا	وإنْ يـــكُ إنـــسًا ماكَهـــا الإنْـــسُ تَفعـــلُ

هذه الصورة التى نراها بالغة القسوة قد تكون مألوفة إذا قيست بما استقرّ عند أولئك الصعاليك من مفاهيم وأعراف، وإن كانت تكشف عن خصومة عميقة مع المجتمع. وقد أثمرت تلك الخصومة روحًا عدائية وجدت فى الإغارة والقتل وسفك الدماء وتأيُّم النساء وتيتُّم الأطفال -وجدت فى ذلك كله شعورًا تعويضيًا، فكان التشفّى أو الانتقام والكراهية عوضًا عن الإحساس بـ "الدونية" والفاقة ونبذ المجتمع.

ويعمد الشنفرى إلى "التركيز" و"التكثيف" فى رسم مشهده باعتباره يدور فى إطار "التذكر" واستدعاء الماضى سعيًا إلى تأكيد شجاعته وتميُّزه عن الآخرين. فهو قد اختار توقيت غارته فى ليلة شديدة البرد لا يجرؤ أحد على المغامرة فيها. ولا يملك أى مُغير إلا أن يستدفئ بقوسه من شدة البرد. ومع ذلك فقد غامر الشنفرى بالإغارة فى هذا الجو القاسى حيث البرد القارس والظلمة الشديدة والمطر الخفيف الذى لا ينقطع بينما تستعر النار فى جوفه من شدة الجوع والبرد، فى تأكيد على ثنائية الانفصام بين الذات وخارجها؛ فالبرد الخارجى يقابله سعار أو لفح من حر النار فى داخله، وثبات الجأش فى داخله يقابله رعدة فى مفاصله من شدة البرد ... ولأن هذا الجو لا يسمح بالاستطراد أو الاحتفاء بالتفاصيل والجزئيات، فقد عمد الشنفرى إلى "الإيجاز" فى وصف مشهد "الإغارة"، فلم يستغرق أكثر من ثلاثة أبيات، انصرف فى أولها لتصوير جوّ "الإغارة" واكتفى فى البيتين الآخرين بالإلمام بالحدث ونتائجه وتكفّل الفعلان "دعست ... فأيّمت" باختصار أو اختزال مشهد الإغارة على نحوٍ بالغ الكثافة والإيجاز.

وما إن يفرغ الشنفرى من وصف مشهد الإغارة حتى يتبعه مشهد "ما بعد الإغارة" فيحتفى بالإشارة إلى التوقيت (صباحًا) والموضع (الغميصاء) كما يحتفى بوصف

وقع الحدث ذاته على الآخرين الذين توزعوا إلى فريقين : (سائل ومسؤول)، وقد أخذ الموقف بألبابهم نظرًا للمباغتة والسرعة التى تمت بها الإغارة حيث اختزنت فى تلك الجملة الوصفية المكثفة : "فلم يك إلا نبأة ثم هوّمت ..." وذهبت بهم الظنون كل مذهب حتى خُيّل إليهم أن تلك "الإغارة" من فعل الجنّ لا الإنس.

وقد انسجم الأداء اللغوى مع إيقاع السرعة المصاحب لهذين المشهدين، وتمثل ذلك فى اختزال الجمل الحوارية حيث لا مجال للإطالة أو الاستطراد، كقوله :

فقالوا : لقد هرّتْ بليلٍ كلابنا فقلنا : قطًا قد ريع أم ريع أَجْدَلُ

كما تمثل فى اختزال الجمل الإخبارية أو التقريرية، كقوله : "وعدتُ كما أُبدأت"، وقوله : "فإن يك من جنٍّ لأبرح طارقًا"، وتمثل هذا الأداء كذلك فى الاختزال اللفظى كالحذف فى قوله : "ماكها الإنسُ تفعلُ" إذ حذف اللفظة الدالة على الإغارة بعد كاف التشبيه وهاء الإشارة استجابة لما تتطلبه رواية الحدث من سرعة وإيجاز.

ويعمد الشنفرى إلى المقابلة بين المشاهد إمعانًا فى إظهار قدراته وإثبات تفوقه وتميزه فى مواجهة انتقاص المجتمع من شأنه، فيقابل مشهد الإغارة فى (ليلة الصرّ) بمشهد آخر فى (يوم من الشّعرى) :

ويومٍ من الشعْرى يذُوبُ لُعابُهُ أفاعيه فى رَمضائه تَتَمَلْمَلُ
نَصَبْتُ له وجهى ولا كنّ دونَهُ ولا سترَ إلا الأتْحمىُّ المُرَعبَلُ
وضافٍ إذا هبّتْ له الريح طيّرَتْ لبائد من أعطافه ما تُرَجَّلُ
بعيدُ بَمَسِ الدُّهْن والفَلْى عَهْدُهُ به عَبَس عافٍ من الغِسْل مُحْولُ
وخَرْقٍ كظَهْر التُّرس قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بعاملَتين ظهْرُهُ ليس يُعْمل
فألحَقْت أخْراهُ بأولاهُ موفيًا على قُنّةٍ أعيا مرارًا وأمثل

لقد حاول الشنفرى فى هذا المشهد أن يظهر قدرته على تحدى الطبيعة القاسية، وجاء توقيت المغامرة هذه المرة فى يوم شديد الحرارة من أيام الشّعرى، ويختفى

الشنفرى برسم تفاصيل هذا المشهد من خلال التعبير بالصورة، كالإلماع بقوله (يذوب لعابه) فى وصف ما بلغه هذا اليوم من شدة الحر حتى ليخيل للناظر أن رماله تذوب أو تبدو كالخطوط المذابة، كما تتململ الأفاعى فى رمضائه من شدة اللهب والحرارة، وقد أقام الشنفرى دون أن يجد ما يحمى به وجهه أو جسده من لفح النار سوى قطع من البرود المهلهلة لا تكاد تستره أو تقيه من تلك الرمضاء. وفى صورة من صور تحدى الطبيعة يبرز الشنفرى وهو يخوض أرضًا لم يسلكها أحد من قبل، وقد قطع الطريق عدوًا (فألحق أخراه بأولاه) حتى لا أشرف على قُنّةٍ بأعلى الجبل، وما إن يعيا عن السير حتى يسارع بالقيام ومواصلة العدو فى مباهاة بقدرته كعدّاء، وقد ضرب به المثل فى ذلك فقيل "أعدى من الشنفرى".

ويعقب ذلك مشهد ختامى يستغرق البيتين الأخيرين، وفيه نرى الشنفرى مندمجًا مع أفراد مجتمعه الجديد حيث يصف إناث الوعول وقد التفقن حوله رائحات غاديات بالآصال كأنهن عذارى يجررن ثيابهن فى استحضار لصورة امرئ القيس الشهيرة فى معلقته، بنيما يبدو الشنفرى كوعلٍ طويل القرن يمتنع فى جبلٍ عالٍ :

تَرودُ الأراوَى الصُّحْمُ حولى كأنها	عَذَارَى عــليهـنّ المُلاء المُذَيّـــلُ
ويَرْكُدْنَ بالآصالِ حولى كأننـــى	من العُصْم أدْفى ينْتَحى الكيحَ أعقل

وهذا المشهد الأخير غنىٌّ بدلالاته : فهو يشير أولاً إلى تكيُّف الشنفرى مع مجتمعه الجديد، وانسلاخه التام عن مجتمعه الأول الذى لم يعامله كإنسان، وسلبه حريته وكرامته وإنسانيته. كما يشير من ناحية أخرى إلى تقبل أفراد المجتمع الحيوانى لهذا الضيف الوافد فى مفارقة نادرة تكشف زيف الواقع، وتؤكد عكس ما هو سائد عن توحش الحيوان، ويتضح تقبل مجتمع الحيون له من التفاف إناث الوعول حوله فى أمان، وقد وصل الشنفرى إلى درجة الاندماج والتوحُّد الكامل مع هذا المجتمع حتى خُيِّل إليه أنه صار وعلاً، وقنع بأنه أحد أفراده بالفعل بعد أن حقّق له هذا المجتمع المساواة التى افتقدها فى مجتمعه الأصلى. ولا تقف الدلالات فى المشهد الأخير عن هذه

الحدود بل تتسع لفضاءات أخرى؛ فصورة الشنفرى الذى استحال وعلاً تتضمن شفرة خصوصية وكأنها (تعويض) عن إحساس الشنفرى بفقدان وظيفته الذكورية فى مجتمعه الأصلى فضلاً عما توحى به الصورة ذاتها (صورة التزاوج من امتزاج وتوحُّد بين الإنسان والحيوان بحيث تذوب الفوارق بين المجتمعين ويتحولان إلى مجتمع واحد.

ونلاحظ أن المستويات التركيبية والدلالية والصوتية تتشابك وتتفاعل فيما بينها بحيث ينتج عنها حزمة من الدلالات الموحَّدة التى تفضى إلى كشف "بؤرة" القصيدة وتحديد محورها الأساسى المتمثل فى تعرُّض الذات لأزمة حادة مع القبيلة أفقدتها الإحساس بالانتماء إليها وإلى البشر جميعًا.

إن شفرة النص تتحدد منذ بدايته متمثلة فى هذا الحضور الكثيف للضمائر التى يسميها ياكبسون "عصب العمل الشعرى"؛ فثمة ستة ضمائر فى البيت الأول تتشابك وتشتجر فيما بينها حيث يقف الشاعر وحده ممثلاً فى ضمير المتكلم (إنى ... أميلُ ...) فى مواجهة مجموعة الضمائر الأخرى الدالة على القبيلة فى صورها المختلفة : (أقيموا- بنى أمى – مطيكم – سواكم).

ومثل هذا الحضور الكثيف للضمائر الدالة على القبيلة يؤكد احتدام المواجهة وشراستها ويتجه بميزان القوى إلى صالح القبيلة باعتبارها الطرف الأقوى.

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة فى القصيدة كثرة الفصل بين أركان الجملة لاسيما الفصل بين الفعل والفاعل كقوله :

أقيموا بَنى أمى صدُورَ مَطِيكم ... فإنى إلى قوم سواكم لأمْيَلُ

وقد يتأخر الفاعل إلى البيت التالى مثل تأخر فاعل (كفانى) فى قوله :

وإنى كفانى فَقْدَ من ليس جازيًا ... بحُسْنى ولا فى قُرْبه متَعَلَّلُ

ثلاثةُ أصحابٍ : فؤاد مُشَيَّع ... وأبْيَضُ إصْليت وصفراءُ عَيْطَلُ

وكثيراً ما يتقدم المفعول به على الفاعل كقوله :

- ينال الغنى ذو البعدة المتبذِّلُ.
- يصطلى القوس ربُّها.
- كما ضمّ أذواء الأصاريم منهلُ.

وكثيراً ما يتقدم الخبر على المبتدأ كقوله :

- وفى الأرض منأى للكريم من الأذى.
- لعمرك ما بالأرض ضيقٌ على امرئٍ.
- ولى دونكم أهلون ...

إن شيوع ظاهرة الفصل يتوازى وحالة الانفصال القائمة بين الشاعر والقبيلة كما أن تأخر الفاعل يتوازى وإحساس الشاعر بأنه فى مرتبة متأخرة فى النظام الطبقى للقبيلة التى تنظر إليه باعتباره (طريد جنايات) وكذلك الحال فى ظاهرة التقديم والتأخير، فمثل هذه الظواهر تعكس ما ينتاب علاقة الشاعر بالقبيلة من خللٍ واضطراب.

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة كذلك شيوع البدل وهو ما يتوازى واختيار الشاعر إبدال آخرين بقومه، ومن أمثلته :

ولى دونكمْ أهلونَ : سيدُ عملّسٌ وأرْقَطُ زُهْلولٌ وعَرْفاءُ جيْـأَل

وقوله :

وأصبحَ عنى بالغُمَيْصاء جالسًا فريقانِ : مسئولٌ وآخَرُ يَســأَل

وقوله :

ثــلاثةَ أصحابٍ : فؤادٌ مُشَيّع وأبْيَضُ إصْليت وصفراءُ عَيْطَلُ

ويأتى شيوع استخدام أفعل التفضيل تعويضًا عن إحساس الشاعر بالقهر وتعبيراً عن رغبته فى تحقيق التميُّز والعلو :

- فإنى إلى قوم سواكم لأميلُ

وكُلُّ أبيٌّ باسِـلُ غيـرَ أنّنى إذا عَرضت إحْدَى الطَّرائِد أبْسَلُ

وتتقاطر مثل هذه الصيغ (أعجل – أفضل – أوّل – أعقل – أمثل – أجدل ...) حيث تكشف عن إحساس الذات بتفوقها وتميُّزها.

ويكثر استخدام أساليب النفى لإثبات قدرة الذات وكفاءتها الاجتماعية ونفى ما يصمها أو يلحق بها من صفات :

ولـستُ بمهيْـاف يُعَشّى سَـوامَهُ مجدّعـةً سُـقبانُها وهـى بُهّـلُ

ولا جُبّـأ أكهـى مُـرِبّ بعِرْسـه يُطالعها فـى شـأنه كيـف يفْعَـلُ

ولا خَـرِقٍ هَيْـقٍ كـأنّ فـؤادَهُ يَظَـلُّ بـه المُكّـاءُ يَعْلُـو ويَسْفُلُ

ولا خَـالفٍ دَاريّـةٍ متغَـزّلٍ يـروح ويغـدو داهنًـا يَتكَحّـلُ

ولـستُ بِعَـلٍّ شَـرُّه دون خـيره ألَـفّ إذا مـا رعتَـهُ اهتـاجَ أعْـزَلُ

ولـستُ بمحيـارِ الظّـلام إذا نحـتْ هُدى الهَوْجَلِ العَسيف يَهْماء هَوْجَلُ

إن النفى كما نرى يستغرق ستة أبيات مما يمثل ظاهرة أسلوبية واضحة ويعكس إصرار الذات على الدفاع عن نفسها وإثبات كفاءتها وقدرتها الاجتماعية وإظهار القبيلة فى موقف الإدانة أو الخطأ. إنه ينفى عن نفسه كل ما يعدُّ عيبًا فى عرف القبيلة سواء فى سلوكه الشخصى أو الاجتماعى، بل إنه يخلع على نفسه صفاتٍ خاصة تميزه عن غيره من أفراد القبيلة.

وتتآزر الجمل الفعلية فى تحقيق صفة المساواة التى افتقدها الشاعر فى قومه ورآها تتجلى فى مجتمعه الجديد حيث يخضع أفراده لقانون واحد وتقوم العلاقة بينهم على التكافؤ سلبًا وإيجابًا، فإذا جاعوا جاعوا جميعًا، وإذا شبعوا شبعوا جميعًا، وإذا تألموا تألموا جميعًا، وتقوم الجمل الفعلية المترادفة بتحقيق ذلك التماثل التام والتماهى الدقيق بصورة مدهشة حيث تتعاقب الأفعال بهيئتها وصورتها ودلالتها تأكيداً للمساواة فى كل شىء :

فضج وضجّتْ بالبَراحِ كأنها	وإياهُ نُوحٌ فوق علياءَ ثُكَّلُ
فأغضى وأغضت واتسى واتّستْ به	مَراميلُ عزّاها وعزّتْهُ مُرْمِلُ
شكا وشكَتْ ثم ارْعَوى بعدُ وارعَوَت	وللصَّبْرُ إن لم ينفعِ الشكوُ أجملُ
وفاءَ وفاءَتْ بادراتٍ وكلُّها	على نَكَظٍ مما يُكاتِمُ مُجْمِلُ

إن الأبيات السابقة أمثلة نادرة للترادف الذى يوجد علاقة متكافئة بين شيئين؛ فهو يحقق المساواة والمشاركة التامة فى الفعل والحركة والإحساس بين هذا الذئب الجائع وأضرابه الذين تجاوبوا معه فى أحاسيسه وآلامه مما يفتقده البشر فى عالمهم، لقد ضجّتْ الذئاب بالشكاية من آلام الجوع حين ضجّ، وأغضتْ حين أغضى، وشكت مثلما شكى وكفّتْ عن الشكاية حين كفّ وتحصنت بالصبر مثلما تحصّن، وهكذا تتوحد كلها فى الأحاسيس والمشاعر، وتتساوى فى كل شىء وهو ما لم يتحقق فى عالم البشر.

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة كذلك استخدام (التضاد) و(المقابلة) مما يتلاءم وجو الانقسام أو الانفصال السائد سواء بين عالم الإنسان والحيوان أو بين الشاعر والقبيلة:

ولستُ بعَلٍّ شَرُّهُ دون خيرِهِ	ألفّ إذا ما رعتَهُ اهتاجَ أعزَلُ
إذا وردَتْ أصْدَرتُها ثُمَّ إنها	تَئُوبُ وتأتى من تُحيتُ ومن عَلُ
وأُعْدِمُ أحيانًا وأغنى وإنما	ينالُ الغنى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ
ولا تَزْدهى الأجهالُ حِلْمى ولا أُرى	سَؤُولًا بأعقابِ الأقاويلِ أنمُلُ
فألحَقْت أخْراهُ بأولاهُ موفيًا	على قُنّةٍ أُعيا مرارًا وأمثلُ

أما الصورة الشعرية فهى تتنامى فيما بينها منسجمة مع جو النص، فتكشف الصور اللونية عن مسرح الأحداث حيث تتردد ألوان ثلاثة هى الأبيض والأصفر والأسود لتعكس الألوان الأساسية السائدة فى الصحراء، فيجتمع اللونان الأبيض والأصفر فى قوله:

ثلاثةُ أصحابٍ : فؤادٌ مُشيّــع   وأبيضُ إصْـليت وصــــفراءُ عَيْطَلُ

كما يتردد اللون الأسود بدلالاته المختلفة كقوله :

ولستُ بمحيارِ الظّلام إذا نحتْ   هُدى الهَوْجَلِ العسّيف يَهْماء هَوْجَل

وقوله :

ولا خَـــالفٍ دَاريّـــةٍ متغـزّلٍ   يـــروح ويغـدو داهنًـــا يَتكحّـــلُ

ويشير الإحصاء إلى أن الصور الحركية هى أكثر أنماط الصور شيوعًا فى النص وهى بذلك تنسجم والجو العام السائد فى القصيدة؛ فالعناصر كلها فى حالة حركة ويتضح ذلك منذ بداية القصيدة؛ فالشاعر يتحرك للرحيل عن القبيلة ويتحرك سعيًا إلى طلب القوت ويتحرك فى إغاراته ومعاركه ويتحرك وهو يقطع الصحراء :

وخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرسِ قفْرٍ قَطَعْتُهُ   بعامِلَتيـــنِ ظهْرُهُ ليـس يُعْمل

فألحقــت أخْراهُ بأولاهُ موفيًـــــا   على قُنّةٍ أعيا مــــرارًا وأمثل

وتبدو حيوانات الصحراء كلها فى حركة دائبة سعيًا إلى طلب الغذاء، فتلوح مثل هذه الصورة الحركية للذئاب وهى مسرعة :

وفاء وفـــاءَتْ بـــادراتٍ وكلها   على نَكظٍ مما يُكـاتِمُ مُجْمِلُ

وتزدوج حركة الريح وحركة الشنفرى فى علاقة منعكسة :

وضافٍ إذا هبّتْ له الريح طيَّرَتْ   لبائدَ من أعطافــه ما تُرجّلُ

ويظهر الشاعر والقطا فى حركتهما سعيًا إلى الماء :

هَمَمتُ وهمّتْ وابتَدَرنا وأسأدَتْ   وشـــمّرَ منى فـارطٌ متمهّــل

فولّيـتُ عنها وهى تكبو بعقرِهِ   تباشِرُهُ منها ذُقُونٌ وحوْصَــل

وتلوح صورة إناث الوعول فى حالة حركة :

ترودُ الأراوَى الصُّحْمُ حولى كأنها   عَذارَى عليهـــنّ المُلاَءُ المُذَيّلُ

ويخضع المكان ذاته لقانون الحركة السائد :

إذا الأمعزُ الصوّان لاقى مناسمى | تطـيـرَ منه قـادحٌ ومُفَلّلُ

وكذلك العناصر الثانوية أو الجزئية لا تسلم هى الأخرى من قانون الحركة كصورة المتغزِّل فى قوله :

ولا خَالِـفٍ داريّـةٍ متغـزِل | يـروح ويغدو داهنًا يتَكَحّلُ

وكذلك صورة الراعى الذى يبعد بإبله على غير عم فيعطشها :

ولسـتُ بمهيْافٍ يُعَشّـى سَوامَهُ | مجـدّعة سُـقبانُها وهى بُهّل

وتكشف الصور عن رغبة الشنفرى فى الاندماج بمجتمع الحيوان والتماهى معه، فهو يستحضر صور الحيوانات فى معرض الحديث عن صفاته وحالاته، كاستدعاء صورة البقرة الوحشية فى قوله :

فإما تـرَيْنى كابْنَةِ الرّملِ ضاحيًا | عـلى رِقبـةٍ أحفـى ولا أتنَعّلُ

ويستدعى صورة ولد الذئب فى قوله :

فإنى لَمَوْلَى الصبر أجتـابُ بَزّهُ | على مثلِ قلب السّمِعْ والحَزْمَ أفعَلُ

وكذلك فى هذه الصورة التى يبدو فيها وقد توحّش، فبدا كالأسد بلبائده أو بشعره الكثيف المتراكب بين كتفيه :

وضافٍ إذا هبّت له الريح طيّرَتْ | لبائدَ من أعطافِـه ما تُرَجّـلُ

ويحتشد النص بالصور الصوتية التى تتوافق مع الصور الحركية وتخلق إيقاعًا مميزًا يقطع رتابة الصحراء وصمتها ويشيع جوًا احتفاليًا خاصًا فيبدو أشبه بـ "الموسيقى التصويرية" المصاحبة للأحداث، حيث تتناغم أصوات الرياح والذئاب والكلاب والسهام والأقواس والقداح فى إيقاع يستحضر صورة الصحراء بأجوائها المخيفة باعتبارها مسرح الأحداث، ومن هذه الصور الصوتية صورة القوس الهتوف ذات الصوت الرنّان التى يوحى صوتها بأصوات العويل والرزء والثكل :

هَـتوفٌ من المُلْس المتانِ يَزينُها | رَصائعُ قد نيطَتْ إليها ومِحمَلُ
إذا زَلّ عنها السّهمُ حَنتْ كأنها | مُـرَزّأةٌ ثَكْـلَى تُـرنُّ وتُعْـولُ

وتنبعث أجواء الثكل والنواح مرة أخرى من خلال أصوات الذئاب الجائعة :

فضـــجّ وضَجّــتْ بالبَراحِ كأنها ... وإياهُ نُوحٌ فوق علْيـاءَ ثُكّلُ

وتتردد مثل هذه الصورة الصوتية لقلقلة السهام فى وصف الذئاب فى حالة الضعف والهزال :

مُـهلّلةٌ شـيبُ الوُجوهِ كـأنّهـا ... قِـــداحٌ بكفى ياسـرٍ تَتَقلْقل

أما القطا فإنها تعانى من الجوع والظمأ حتى لتكاد أحشاؤها تصوّت ليُبْسها :

وتَشْرب أسارى القطا الكدْرُ بعدَما ... سَـرَتْ قَرَبًا أحناؤُها تتصَلْصَلُ

وتتناغم أصوات الكلاب وذلك الجو الصحراوى لتقطع الظلام الحالك :

فقالوا لقد هَـرّتْ بلَيْـلٍ كلابُنـا ... فقلنا أذئبٌ عَسّ أم عس فُرعُلُ

وكثيرًا ما تنبعث أصوات مجهولة مفزعة تُريع القطا والصقور :

فلمْ يــكُ إلا نَبْـأةٌ ثـم هَوّمَتْ ... فقلنا قطًا قد ريعَ أم ريعَ أجْدَلُ

وتتردد مثل هذه الصورة الصوتية الموحية لليلة صرٍّ، مظلمة لا يُسمع فيها غير صوت الريح والمطر حيث يخلو المكان إلا من الشنفرى الذى تنبعث من جوفه أصوات السعار من شدة البرد والجوع :

وليلةِ صــرٍّ يَصطَـلى القَوسَ ربُّها ... وأقطُعَــهُ اللاتى بهـا يتَنَبّــل

دعَستُ على غَطش وبَغْشٍ وصُحبتى ... سُعارٌ وأرْزِيزٌ ووجْرٌ وأفكَـــل

ويحتشد المثال السابق بالألفاظ ذات الدلالة الصوتية المميزة كلفظة (صرّ) وما توحى به من صوت البرد الشديد، ولفظة (دعس) التى ينبعث منها صوت الوطء والطعن، ولفظة (غطش) فى دلالتها على الظلمة والرياح، ولفظة (بغش) المرتبطة بصوت المطر، ولفظة (سعار) بدلالتها المرتبطة بنباح الكلاب فى شدته ولفظة (أرزيز) التى توحى بصوت القرِّ والبرد.

وعلى هذا النحو تتضافر الصور الصوتية مع غيرها من الصور فى تجسيد عالم الصحراء بأجوائه الموحشة المفزعة وهو العالم الذى اختار الشنفرى أن يعيش فيه بإرادته ورآه أكثر أمانًا وراحة من مجتمع القبيلة بما انطوى عليه من قهرٍ ومعاناة.

إنه نصٌّ فريد يجعلنا نتوقف طويلاً إزاء المغزى الكامن فيه حيث يسعى إلى تأسيس مفهوم جديد لا ينهض إلا بنفى المفهوم الكائن. إنه محاولة لتصحيح معادلة الإنسان الحيوان ووضعها فى صورة جديدة هى أنسنة الحيوان وحيونة الإنسان.

وقد جاء البناء المعمارى لقصيدة الشنفرى مخالفًا للبناء التقليدى الذى درجت عليه القصيدة الجاهلية فى كثير من نماذجها، فكانت هذه المخالفة ضربًا من ضروب التمرُّد الفنى الذى يتسق مع تمرُّد الذات على المفاهيم والأعراف القبلية.

احتفالية الوداع



قال الصمة بن عبد الله[1] (ديوان الحماسة - اختيار أبى تمام ٢ : ٦٠) :

١- حَنَنتَ إلى ريّا، ونفسك باعدتْ مزارك من ريّا، وشعباكما معا

٢- فما حَسَنٌ أن تأتىَ الأمر طائعًا وتجزعَ أن داعى الصبابةِ أسْمَعا

٣- قفا ودِّعا نجداً ومن حلّ بالحمى وقلّ لنجد عندنا أن يُودّعا

٤- بنفسىَ تلك الأرض، ما أطيب الرُّبا وما أجمل المصطافَ والمتربّعا

٥- وليستْ عشيّاتُ الحمى برواجعٍ عليك، ولكنْ خلِّ عينيك تَدْمَعا

٦- ولما رأيتُ البِشْرَ أعرضَ دوننا وحالتْ بناتُ الشوقِ يحننّ نُزّعا

٧- بكتْ عينىَ اليُسرى، فلما زجرتُها عن الجهلِ بعد الحلم أسْبَلتا معا

٨- تلفتُّ نحو الحىّ حتى وجدتُنى وجعتُ من الإصغاءِ ليتًا وأخدعا

٩- وأذكرُ أيامَ الحمى ثم أنثنى على كبدى من خشية أن تصدّعا

---

[1] شاعر أموى من المقلّين (الحماسة ٢ : ٥٩).

يكشف النص منذ بدايته ومن خلال صيغة الفعل الماضى المقترن بضمير المخاطب (حننتَ) عن حوار داخلى يمور فى أعماق الذات ثم تأتى الجملة الاسمية (ونفسك باعدت) لتكشف هى الأخرى عن صراع نفسى عميق يحتدم داخل الذات ويفصلها عن واقعها، كما تكشف عن نوع من التناقض بين فعل الذات وأثره عليها؛ فالفعل -وهو الرحيل عن المحبوبة وعن الديار- هو من اختيار الذات التى اتخذت قرارها طوع إرادتها ولكنها لم تقدِّر تبعات هذا القرار أو نتائجه، فقد تعرضت الذات إثر هذا الرحيل لضربٍ من الانكسار النفسى، وتفجّر الحنين الكامن فى أعماقها إلى المحبوبة و"المكان"، وأصابها الجزع والهلع لفراق الأهل والأحباب والديار، وأحسّت بأنها انسلخت عن واقعها وحاضرها وزمنها، ويكشف الحوار الداخلى فى البيت الثانى عن محاولة يائسة للتجلُّد والمقاومة من خلال "الإقناع" و"المنطق"، فإذا كانت الذات قد آثرت الرحيل بإرادتها فلمَ الجزع أمام "داعى الصبابة" والخنوع أمام "نداء الشوق" ؟

وتحاول الذات أن تتماسك وتمضى فى إنفاذ قرارها فتستحضر طقوس الوداع والرحيل فى البيت الثالث، ويعبّر البناء التركيبى فى البيت نفسه من خلال الترتيب بتقديم (نجداً) على (من حلّ بالحمى) عن ارتباط الشاعر بالمكان وتشبثه بالأرض (قفا ودعا نجداً) التى تجذّرت فى أعماقه وقليلاً ما رحل عنها من قبل، ويفجّر "الرحيل" العواطف الإنسانية الكامنة فى أعماق الذات تجاه "المكان"، فلا يرى الشاعر فى رحيله انقطاعًا عن المحبوبة وحدها بل عن أهله وعشيرته والناس جميعًا (ومن حلّ بالحمى). وتأتى جملة (بنفسى تلك الأرض) لتجسّد الإحساس الحاد بالانتماء إلى "المكان" والانجذاب إليه والتشبث بترابه، وتتضافر أساليب التعجب المتعاقبة فى استحضار "المكان" فى أجمل صوره وهيئاته وأزمنته (ما أطيب الرُّبا - ما أجمل المصطاف والمتربّعا ...).

ويعود الحوار الداخلى فى البيت الخامس ليضع الذات أمام الحقيقة المفجعة؛ حقيقة انفصال الذات عن واقعها وزمنها من خلال أسلوب النفى الذى يرصد المفارقة بين

زمنين : زمن السمر والدفء في أحضان الأهل والعشيرة كما يدل عليه مركب الإضافة (عشيّات الحمى) وزمن اللحظة الراهنة المعادل لزمن الفراق والانفصال، وحين تُحاصر الذات بهذه الحقيقة تأخذ مقاومتها في التفتت رويداً رويداً ويعتريها إحساس جارف بالندم والتحسُّر (خلّ عينيك تدمعا) وما إن إحست الذات بأنها تجاوزت حدود المكان بالفعل وأشرفت على الانفصال الجسدي عن واقعها، وتمثلت أمامها دوال الانسلاخ والانفصال (ولما رأيت البشر أعرض دوننا) حتى أخذت حصون مقاومتها تنهار حصنًا فحصنًا، وإذا بها تبدو عاجزة تمامًا عن المقاومة، وتفقد القدرة على التماسك والتجلُّد، فتُسلم نفسها لنوازع الشوق والحنين والألم (بكت عينى - تلفتُّ نحو الحى - وجعتُ من الإصغاء). وتأسرنا صورة الذات وهى تجاهد فى محاولة عاجزة للسيطرة على مشاعرها دون جدوى فى البيت السابع :

بكتْ عينىَ اليُسرى، فلما زجرتُها … عن الجهلِ بعد الحلم أسْبَلَتا معا

ثم تلك الصورة البسيطة ذات الأثر العميق فى البيت الثامن وهى تتلفّت نحو الحى يمينًا ويساراً حتى تألمت أخادعها، وتأتى الصورة الأخيرة لتعرِّى الذات تمامًا وتكشف عجزها وتصدُّعها وانهيارها التام بعد رحيلها عن المحبوبة والأهل والأرض فى صورة حركية موحية.

وقد يجد القارئ حيرة فى فهم الأسباب التى أجبرت الصمّة على الرحيل وأوقفته هذا الموقف، وفى ذلك تذكر الروايات أن الصمة كان قد خطب بنت عمه وكان لها محبًا فاشتط عليه عمه فى المهر، فسأل أباه أن يعاونه -وكان كثير المال- فلم يعنه بشىء، فسأل عشيرته فأعطوه، فأتى بالإبل عمه، فقال : لا أقبل هذه فى مهر ابنتى، فسل أباك أن يبدلها لك، فسأل ذلك أباه فأبى عليه، فلما رأى ذلك من فعلهما قطع عقلها وخلاّها فعاد كل بعير إلى أهله، وتحمّل الصمة راحلاً، فقالت بنت عمه حين رأته يتحمل : تالله ما رأيت كاليوم رجلاً باعته عشيرته بأبعرة فمضى إلى الشام طلبًا للسلوى بعد خيبة أمله[1]...

---

[1] ديوان الحماسة ٢ : ٥٩.

ويلفتنا هذا الحضور الكثيف للأفعال الماضية؛ فهناك سبعة عشر فعلاً ماضيًا مقابل ثمانية أفعال مضارعة مما يؤكد انجذاب الشاعر إلى الماضى. وتتوزع دلالات الأفعال الماضية بين تصوير عاطفة الحنين المتأججة (حننت - باعدت - حالت - بكت) كما تشير إلى أوجاع الذات وآلامها لحظة الرحيل (وجعت من الإصغاء ليتًا وأخدعا)، وتجسد تأجج عاطفة الشوق خاصة فى تلك الصورة الاستعارية المدهشة (وحالت بنا الشوق يحنن نُزّعا) كما تشير إلى الرغبة فى عدم الانفصال عن المكان: (تلفتُّ نحو الحى ...).

أما الأفعال المضارعة فتنصرف إلى معاينة حالة الجزع والتصدع الذى اعترى الذات (تجزع - أثنى - أن تصدّعا) كما تدور فى إطار التذكر واستثارة الحزن (أذكر - تدمعا - أن يودّعا).

ويشير مقياس تردد الضمائر إلى أن ثمة حضورًا كثيفًا لضمائر الذات فى صورها المختلفة حيث تنفصل الذات ظاهريًا لتمثل فى صورة المخاطب سواء فى الأفعال (حننتَ- تأتىَ - تجزعَ - خلِّ) أو الأسماء (نفسك - مزارك).

وتمثل الذات كذلك من خلال ضمير المتكلم (رأيتُ - تلفتُّ - زجرتُ - وجدتنى - وجعتُ - أذكر - أثنى).

إن هذا الحضور الكثيف للذات -وهى بؤرة الأحداث ومدار حركتها وفاعليتها- يقابله غياب الآخر ممثلاً فى الأهل والعشيرة (ومن حلّ بالحمى) أو فى المكان (أن يودّعا)، وإذا كان المكان أو الأهل أو المحبوبة قد غابت عيانيًا فإن حضورها يتجذر فى أعماق الذات؛ فالمحبوبة تتجلى مرتين فى البيت الأول، وكذلك الأماكن حيث يتردد اسم (نجد) مرتين فى البيت الثانى كما يطل من خلال دواله كالأرض و(المصطاف) و(المتربع) و(الربى) و(الحمى).

وإذ كان (البشر) يشير إلى انسلاخ الشاعر عن المكان، فإن اقترانه بالفعل الماضي (لما رأيت البشر أعرض دوننا ...). يوحي بدلالات أخرى، فإعراض البشر مرادف دلاليًا لذهاب البشر (السرور) مما ينسجم مع الموقف النفسي أو العاطفة السائدة.

إن النص لا يكتنز بصوره الاستعارية أو تشبيهاته ومع ذلك فهو يستمد جماله وتأثيره من بساطته وتلقائيته، ويلفتنا باعتباره نص (موقف) يعكس تجربة نفسية وشعورية عميقة.

رائية عمر بن أبي ربيعة
ودلالات الماء

قال عمر بن أبى ربيعة : (ديوانه ١٢٠ – ١٢٣) :

١- أَمِنْ آلِ نُعْمٍ أنت غادٍ فمُبْكِرُ   غداةَ غدٍ، أم رائحٌ فمهجِّرُ ؟
٢- لحاجةِ نفسٍ لم تقل فى جوابها   فتبلغَ عذراً، والمقالةُ تُعْذِرُ
٣- تهيمُ إلى نُعْمٍ فلا الشملُ جامع   ولا الحبلُ موصولٌ ولا القلبُ مُقْصرُ
٤- ولا قُربُ نُعمٍ إن دنتْ لك نافع   ولا نأيُها يُسلى، ولا أنت تَصْبِرُ
٥- وأُخرى أتتْ من دون نُعْمٍ، ومثلُها   نهى ذا النُّهى، لو ترعوى أو تُفكّرُ
٦- إذا زرتُ نُعمًا لم يزل ذو قرابةٍ   لها، كلّما لاقيتُه، يتمّرُ
٧- عزيزٌ عليهِ أن أُلمّ ببيتها   يُسِرُّ لى الشّحناء، والبغضَ يُظْهِرُ
٨- ألكنى إليها بالسّلام فإنه   يُشهّرُ إلمامى بها ويُنَكّرُ
٩- بأيةِ ما قالت غداة لقيتُها   بمدفعِ أكنانٍ: "أهذا المشهّرُ" ؟
١٠- أشارت بمدراها وقالت لأختها   "أهذا المُغيريُّ الذى كان يُذْكَرُ؟"
١١- "أهذا الذى أطريتِ نعتًا فلم أكن   وعيشِك أنساهُ إلى يوم أُقْبَرُ ؟"
١٢- فقالت: "نعم، لا شكّ غير لونَهُ   سُرى اللّيلِ يُحيى نصّهُ والتهجُّرُ"
١٣- "لئنْ كان إياهُ، لقد حال بعدنا   عن العهدِ، والإنسانُ قد يتغيّرُ"
١٤- رأتْ رجلاً أما إذا الشّمسُ عارضتْ   فيضحى، وأما بالعشىّ فَيَخْصَرُ
١٥- أخاسَفَرٍ، جوابَ أرضٍ، تقاذفتْ   به فلوات فهو أشعثُ أَغْبَرْ
١٦- قليلاً على ظهرِ المطِيّةِ ظلُّهُ   سوى ما نفى عنهُ الرداءُ المُحَبّر
١٧- وأعجبها من عيشها ظِلُّ غُرفةٍ   وريّانُ ملتفُّ الحدائقِ أخْضَرُ
١٨- ووال كفاها كُلّ شىء يَهمُّها   فليست لشىءٍ آخرَ الليلِ تَسْهَرُ
١٩- وليلة ذى دَوْرانَ جَشّمتنى السُّرى   وقد يجشَمُ الهولَ المحبُّ المُغَرّرُ
٢٠- فبتُّ رقيبًا للرُّفاقِ على شفًا   أُحاذِرُ منهمْ مَنْ يطوفُ، وأنظرُ

٢١- إليهم متى يستمكنُ النومُ منهمُ   ولى مجلسُ، لولا اللبانةُ، أوْعَرُ
٢٢- وباتت قلوصى بالعراءِ ورَحْلُها   لطارقِ ليلٍ، أو لمن جاء مُعْوِرُ
٢٣- وبتُّ أُناجى النفسَ : "أين خباؤها؟   وكيف لما آتى من الأمرِ مَصْدَر ؟"
٢٤- فدلَّ عليها القلبَ ريَّا عرفتُها   لها، وهوى النّفسِ الذى كاد يَظْهَرُ
٢٥- فلما فقدتُ الصوتَ منهم وأُطفئتْ   مصابيحُ شُبَّتْ فى العشاءِ وأنْؤرُ
٢٦- وغاب قُميْرُ كنت أرجو غيوبَهُ   وروّح رُعْيانُ، ونوّمَ سُمّرُ
٢٧- ونفّضتُ عنّى النومَ أقبلتُ مشية الـ   حُبابِ، وركنى خشيةَ القومِ، أزْوَرُ
٢٨- فحيّيتُ إذ فاجأتُها، فتولّهت   وكادتْ بمخفوضِ التحيّةِ تَجْهَرُ
٢٩- وقالت -وعضّتْ بالبنانِ-: فضحتنى!   وأنت امرؤٌ ميسورُ أمركِ أعْسَرُ"
٣٠- "أريتُك إذ هُنّا عليك، ألم تخفْ   -وقيتَ- وحولى من عدوِّك حُضّرُ؟"
٣١- فواللهِ ما أدرى أتعجيلُ حاجةٍ   سرتْ بك، أم قد نام مَنْ كُنتَ تحذَرُ؟"
٣٢- فقلتُ لها : "بل قادنى الشّوقُ والهوى   إليك، وما عين من النّاسِ تنظُرُ"
٣٣- فقالت وقد لانتْ وأفرخَ روْعُها :   "كلاكَ بحفظٍ ربُّك المتكبِّرُ !"
٣٤- فأنت، أبا الخطّاب، غير مُدافِعٍ   علىّ أميرُ، ما مكثتَ، مُؤمَّرُ"
٣٥- فبتُّ قريرَ العينِ، أُعطيتُ حاجتى   أُقبِّلُ فاها فى الخلاءِ فأُكثِرُ
٣٦- فيالكَ من ليلٍ تقاصَر طولُهُ   وما كان ليلى قبل ذلك يَقْصُرُ
٣٧- ويالكَ من ملهىً هناك ومجلسٍ   لنا لم يكدِّرهُ علينا مُكدِّرُ
٣٨- يمجُّ ذكىّ المسكِ منها مُفلّجُ   رقيقُ الحواشى ذو غُرُوبٍ مؤشّرُ
٣٩- تراهُ -إذا تفترُّ عنهُ- كأنّهُ   حصى بَرَدٍ أو أقحوانٌ مُنوّرُ
٤٠- وترنو بعينيها إلىّ كما رنا   إلى ربرب وسطَ الخميلةِ جؤذُرُ

٤١- فلمّا تقضى الليلُ إلا أقلّهُ وكادتْ توالى نجمهِ تتغوّر

٤٢- أشارتْ : "بأن الحيّ قد حان منهمُ هبوبُ، ولكن موعدُ لك عَزْوَرُ"

٤٣- فما راعنى إلا منادٍ: "ترحّلوا" وقد لاحَ مفتوقٌ من الصُّبح أشْقَرُ

٤٤- فلما رأت من قد تنبه منهم وأيقاظَهمْ، قالت: "أشِرْ كيف تأمُرُ؟"

٤٥- فقلتُ : "أُباديهم، فإما أفوتهم وإما ينالُ السيفُ ثأرًا فيثأرُ"

٤٦- فقالت: "أتحقيقًا لما قال كاشِح علينا، وتصديقًا لما كان يُؤثَرُ؟"

٤٧- "فإن كان ما لابدَّ منه فغيرُهُ من الأمرِ أدنى للخفاءِ وأسْتَرُ"

٤٨- "أقصُّ على أُختَىّ بدءَ حديثنا ومالِىَ من أن تعلما مُتأخّرُ"

٤٩- "لعلّهما أن تطلبا لك مخرجًا وأن ترحُبا صدرًا بما كنتُ أُحصَرُ"

٥٠- فقامتْ كئيبًا ليس فى وجهها دم من الحزن تُذرى عبْرَةً تتحدّر

٥١- فقامت إليها حُرّتان عليهما كساءان من خزٍّ: دمقسُ وأخْضَرُ

٥٢- فقالت لأختيها "أعينا على فتى أتى زائرًا، والأمرُ للأمرِ يُقْدَرُ"

٥٣- فأقبلتا، فارتاعتا، ثم قالتا : "أقلّى عليك اللومَ، فالخطْبُ أيْسرُ"

٥٤- فقالت لها الصُّغرى: "سأُعطيه مطرفى ودرعى، وهذا البُرْدَ إن كان يَحْذَرُ"

٥٥- "يقومُ فيمشى بيننا متنكّرًا فلا سِرُّنا يفشو، ولا هو يَظْهَرُ"

٥٦- فكان مجنّى دون من كنتُ أتّقى ثلاثُ شخوصٍ : كاعبانِ ومُعْصِرُ

٥٧- فلما أجزنا ساحةَ الحىّ قلن لى: "ألم تتّقِ الأعداءَ والليلُ مُقْمِرُ ؟"

٥٨- وقُلنَ: "أهذا دأبك الدّهر سادرًا؟ أما تستحى أم ترعوِى أم تُفكّرُ"

٥٩- "إذا جئتَ فامنحْ طَرْفَ عينيكَ غيرَنا لكى يحسبوا أنّ الهوى حيث تنظُرُ"

٦٠- فآخِرُ عَهْدٍ لى به حينَ أعْرَضتْ ولاح لها خَدٌّ نقىٌّ ومِحْجَرُ

٦١- سوى أنّنى قد قلتُ يا نعمُ قولةً ... لها، والعتاقُ الأرحبياتُ تُزْجَرُ

٦٢- "هنيئًا لأهل العامرية نشرُها اللذيـ ... ـذُ وريّاها التى أتذكّرُ

٦٣-وقمتُ إلى عَنْسٍ تخوّنَ نيّها ... سُرى الليلِ، حتى لحمها مُتحسِّرُ

٦٤- وحبسى على الحاجاتِ حتّى كأنّها ... بقيّةُ لوحٍ أو شجارُ مؤسّرُ

٦٥- وماءٍ بموماةٍ، قليلٍ أنيسهُ ... بسابسَ لم يُحْدِثُ به الصيفَ مَحْضَرُ

٦٦- بهِ مُبتنىً للعنكبوتِ، كأنّهُ ... على طَرَفِ الأرجاءِ خامٌ مُنَشّرُ

٦٧- وردتُ، وما أدرى أما بعد موردى ... من اللّيل، أم ما قد مضى منه أكْثَرُ

٦٨- فقمتُ إلى مِغلاة أرضٍ كأنّها ... -إذا التفتتْ- مجنونةٌ حينَ تَنْظُرُ

٦٩- تُنازعُنى حِرْصًا على الماءِ رأسَها ... ومن دون ما تهوى قليبٌ مُعَوّرُ

٧٠- محاولةً للماء، لولا زمامُها ... وجذبى لها، كادت مرارًا تكسّرُ

٧١- فلمّا رأيتُ الضُرَّ منها وأننى ... ببلدةِ أرضٍ ليس فيها مُعَصّرُ

٧٢- قصرتُ لها من جانبِ الحوضِ مُنشأً ... جديداً كقابِ الشّبرِ أو هو أصْغَرُ

٧٣- إذا شرعتْ فيه، فليس لملتقى ... مشافِرها منه قدى الكفِّ مَسْأَرُ

٧٤- ولا دلو إلا القَعْبُ كان رشاءه ... إلى الماء نسْعُ، والأديمُ المُضَفّرُ

٧٥- فسافتْ، وما عافتْ، وما ردّ شربها ... عن الريِّ مطروقٌ من الماءِ أكْدَرُ

يرى الناقد (كلينث بروكس) أن كل قصيدة هى "دراما صغيرة" لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه أو "أنا" تحاور العالم فى حوارها مع نفسها[1].

هذه المقولة تنطبق إلى حدٍ كبير على قصيدة عمر بن أبى ربيعة، فهى نموذج حقيقى للقصيدة الدرامية التى تتعدد فيها الأصوات والشخوص وتتنامى فيها الأحداث وتتصاعد حتى تصل إلى ما يشبه (العقدة) ثم تأخذ فى الانفراج باتجاه (الحلّ) معتمدة على عنصرى "التشويق" و"الإثارة".

إنها مثال واضح للقصة -القصيدة أو القصيدة القصصية- ويضطلع (الحوار) فيها بالدور المحورى حيث يتدفق فى موجات متتابعة، وتتنوع طرائقه وصوره وأساليبه تبعًا للأدوار والشخوص؛ فالقصيدة تبدأ بحوار داخلى يمثل صوت الشاعر وهو يحاور نفسه، وهو حوار طويل نسبيًا يستغرق الأبيات السبعة الأولى. وهذا الحوار يكشف عن تردُّد الذات وقلقها وتوترها الداخلى ويعبر عن ظمئها العاطفى ورغبتها فى إشباع (حاجة النفس) والارتواء بالوصول إلى (نُعم)، ولكنّ هذه الرغبة تصطدم بعقبات خطيرة تحول دون تحقيقها ممثلة فى العادات والأعراف الاجتماعية.

وتقوم اللغة بدور فاعل فى كشف توتر الذات وصراعها وترددها بدءاً من أسلوب الاستفهام فى البيت الأول ومروراً بالتضاد اللفظى الذى يُجسد انقسام الذات وتردُّدها أمام اختيار أحد النقيضين (الإقبال والإدبار) (الغدوّ والرواح) وانتهاء بأساليب النفى التى تتقاطر فى حضور كثيف مقترنة بالجمل الإسمية لتقرير واقع القطيعة والانفصال، وتأكيد معاناة الذات وتأزُّمها :

تهيمُ إلى نُعْمٍ فلا الشملُ جامعٌ	ولا الحبلُ موصولٌ ولا القلبُ مُقْصرُ
ولا قُرْبُ نُعمٍ إن دنتْ لك نافعٌ	ولا نأيُها يُسلى، ولا أنت تَصْبِرُ

[1] مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦م، ص ٥.

وما إن تصل الذات فى حوارها إلى هذا الحد حتى تفقد الأمل فى تماسكها وثباتها فتتوجه بالخطاب إلى وسيط خارجى تحاشيًا للصدام مع الجماعة التى تستنكر هذه العلاقة فى صورتها غير المشروعة :

ألكنى إليها بالسّلام فإنه يُشَهّرُ إلمامى بها ويُنَكّرُ

ويستدعى الشاعر ذكريات الماضى باستحضار صورة (نُعم) حيث يكشف حوارها مع أختها عن حضور شخصية عمر فى وجدانها وتجلّيها فى صورة أسرة فى تحوُّل غير مألوف فى مسار التجربة الغزلية تتبدّل فيه الأدوار ويبدو فيه الرجل مطلوبًا ومعشوقًا، وتفصح فيه المرأة عن مشاعرها فى جُرأة :

أشارت بمدراها وقالت لأختها "أهذا المُغيرىُّ الذى كان يُذْكَرُ ؟"

"أهـــذا الذى أطريت نعتًا فلم أكنْ وعيشِكِ أنساهُ إلى يوم أُقْبَــــرُ؟"

وفى استدعاء آخر لذكريات الماضى يستحضر عمر أحداث مغامرة (ليلة ذى دوران) حين قرر أن يخاطر من أجل الوصول إلى المحبوبة، وتستأثر بنية (السرد) بنسج تفاصيل المشاهد الأولى للمغامرة اعتمادًا على عنصر (الحكى) أو (القصّ) ويفتنّ عمر فى وصف تلك المشاهد خاصة مشهد الترقُّب والانتظار ملمًا بالجزئيات والتفاصيل. وتؤدى الصيغ اللغوية دورها فى نسج وقائع الحدث من خلال التركيز على الجمل الفعلية الموحية بدلالات الموقف وما يلابسه من مخاطر من مثل هذه الجمل : "جشّمتنى – يجشم الهولَ – أحاذر – أنظر ..." وتحتشد المشتقات التى تجسد ذلك الموقف خاصة صيغة أفعل التفضيل : "أوعر – أزور" وأسماء الفاعل مثل (معور – طارق) وتجتمع صيغتا الاستفهام لتجسيد حالة القلق والتردد والتخبط :

وبتُّ أُناجى النفسَ : "أين خباؤها؟ وكيف لما آتى من الأمرِ مَصْدَر؟"

ويؤدى فعل المقاربة دورًا خطيرًا فى تجسيد المعنوى :

فـــــدلّ عليها القلبَ ريَّــا عرفتُها لها، وهوى النّفسِ الذى كاد يَظْهَرُ

وتحتشد الجمل الفعلية لتعبر عن دلالات الموقف على النحو الذى نجده فى هذه الأبيات :

٢٥- فلما فقدتُ الصوتَ منهم وأُطفئتْ   مصابيحُ شُبَّتْ فى العشاءِ وأنوُرُ

٢٦- وغاب قُميْرٌ كنت أرجو غيوبَهُ   وروّح رُعْيانٌ، ونوّمَ سُمَّرُ

٢٧- ونفّضتُ عنّى النومَ أقبلتُ مشية الـ   ـحُبابِ، وركنى خشيةَ القوم، أَزْوَرُ

٢٨- فحيّيتُ إذ فاجأتُها، فتولّهت   وكادتْ بمخفوضِ التحيّةِ تَجْهَرُ

إن هذه الأبيات الأربعة تتضمن خمس عشرة جملة فعلية ترد متتابعة على النحو التالى :

١- فقدت الصوت.

٢- أطفئت مصابيح.

٣- شُبّت.

٤- غاب قمير.

٥- كنت.

٦- أرجو.

٧- روّح رعيان.

٨- نوّم سُمّرُ.

٩- نفّضتُ.

١٠- أقبلتُ.

١١- حييتُ.

١٢- فاجأتها.

١٣- تولّهت.

١٤- كادت.

١٥- تجهر.

ولا نظفر فى الأبيات ذاتها سوى بجملة إسمية واحدة تقع حالاً أى فى حالة تبعية للفعل وهى جملة (وركنى خشية القوم أزور)، ومثل هذا الحضور الطاغى للأفعال يوجه الاهتمام كله إلى "الحدث" أو "الفعل" حيث تتحرك الأفعال جميعها باتجاه الزمان والمكان لتهيئة الوقت المناسب لحركة الشاعر للوصول إلى خباء المحبوبة. ويمكن تقسيم هذه الأفعال إلى مجموعتين تتشابك كل مجموعة منهما مع الأخرى فى حركة جدلية لتستحضر الفعل ونقيضه. أما المجموعة الأولى فتحتوى الأفعال الآتية : (فقدت الصوت- أطفئت مصابيح - غاب قمير - روّح رعيان - نوّم سُمّر) وهى تدور فى حقل دلالى واحد هو الدلالة على خلوّ المكان وسكونه فى وقت متأخر من الليل، وقد تنوعت أبنيتها وتوزعت بين أكثر من صيغة؛ كالمراوحة بين المبنى للمعلوم (فقدت - غاب) والمبنى للمجهول (أطفئت)، وتلفتنا كذلك صيغة التضعيف فى الأفعال (روّح - نوّم - نفّضت- حيّيتُ ...) فهى تؤكد الحدث بما لا يدع مجالاً للشك فيه، كما تقوم هذه الأفعال بتوحيد الدلالة الزمنية والمكانية بحيث تصوّر المكان فى وقت محدد من الليل، وتقوم صيغة التصغير فى جملة (غاب قمير) بتكثيف دلالة الزمن وحصرها وتحديدها. كما تتجسد رغبة الذات ولهفتها وتشوقها فى الجملة الوصفية (كنت أرجو غيوبه).

أما المجموعة الثانية من الأفعال فتتمثل بصفة خاصة فى الفعلين (أقبلت - نفّضت) وهما يقفان موقف التضاد فى مواجهة أفعال المجموعة الأولى حيث تتقابل الدلالة، وتتضاد الأفعال، فبينما يخلد أهل المحبوبة إلى النوم والسكون، ينفض عمر النوم عن عينيه، وبينما يضرب الصمت بجرانه على المكان، تدبُّ حركة الشاعر سعيًا إلى الوصول إلى خباء المحبوبة.

وحين ينجح عمر فى مسعاه باقتحام خباء المحبوبة تبدأ موجة أخرى من الحوار فى مشهد يجمع العاشقين حيث يكشف الحوار عن نفسية المرأة كشفًا عميقًا ويشير إلى تعلُّقها بعمر ورغبتها فى التجاوب معه مع خوفها من مغبة انكشاف أمرهما، ويتوقف حوار الكلام لنشهد حوارًا إشاريًا يوحى بدلالته حيث المحبوبة قد استغرقتها

النشوة فلم تتنبه لمرور الوقت، وتملكها الخوف من افتضاح أمرها فلم تعد قادرة على الكلام إلا بالإشارة.

أشارتْ بأنّ الحيّ قد حان منهمُ هبوبٌ، ولكن موعدٌ لك عَزْوَرُ

وتتحقق عناصر الدراما من خلال تنوع الحوار وتعدُّد الأصوات؛ حيث يقطع حوار العاشقين صوت خارجى ينادى بالرحيل وهنا يصل التوتر الدرامى إلى ذروته فيما يشبه (العقدة) حيث يحاول عمر أن يجد له مخرجًا. ويلعب الحوار دوراً أساسيًا فى هذا الموقف، فثمة حوار بين (عمر) و(نُعم)، وحوار آخر بين (نُعم) وأختيها، ويتداخل صوت الأختين حاملاً معه طريقة الخلاص وذلك بأن يتنكّر عمر فى ثياب الأخت الصغرى ثم يأتى المشهد الأخير للمغامرة وفيه يسير عمر متخفيًا بين الفتيات الثلاث حتى يجتاز ساحة الحى.

ولكن القارئ يُفاجأ بمشهد جديد فى ختام القصيدة يظنُّه مقحمًا على الجوّ العام حتى إن كثيراً ممن يعرضون للقصيدة يتعمدون إسقاطه حرصًا على عدم الإخلال بالوحدة الموضوعية للقصيدة حيث لا يجدون تفسيراً ولا تبريراً لهذا المشهد الذى يجمع بين عمر وناقته ولكن القراءة الدقيقة ترى هذا المشهد مكملاً للمشاهد السابقة، فالفكرة الأساسية للقصيدة تتمحور حول فكرة صراع الإنسان من أجل الوصول إلى هدفه وإشباع رغباته وحاجاته النفسية والبيولوجية وسعيه لإثبات كفاءته وقدرته على مواجهة العقبات التى تضعها الطبيعة أو المجتمع أمامه وتحول دون انطلاقه، ومن ثم فإن الصراع يحتدم ويكشف عن قدرة الإنسان على التحدى ومحاولته الانتصار على الظروف الخارجية؛ فصراع عمر من أجل الوصول إلى (نُعم) ونجاحه فى اقتحام خبائها بالرغم من الأخطار التى تهدّدته (كالأهل والوشاة والمكان والزمان) هو -فى الحقيقة- صورة من صراع الإنسان ضد الطبيعة ومحاولته الاستعلاء عليها وتأكيد ذاته والتشبث ببقائه ووجوده. ومن هنا فإن مشهد الناقة يأتى موازيًا للمشاهد السابقة؛ فهى تبدو كذلك فى حالة صراع من أجل الوصول إلى قطرة ماء فى الصحراء تضمن لها الحياة، وتتلاقى صورتها وهى

تجاهد للوصول إلى الماء مع صورة "عُمر" وهو يُجاهد للوصول إلى (نُعم). لقد واجهت الناقة المخاطر والظروف القاسية التى واجهت صاحبها، واشترك الاثنان فيما أصابهما من توتر وقلق واهتزاز نفسى حتى وصلت معاناة الناقة من الظمأ إلى حافة الجنون وفقدت القدرة على التماسك مما يظهر فى هذه الأبيات :

فقمتُ إلى مغلاةِ أرضٍ كأنّها	إذا التفتتْ مجنونةٌ حينَ تَنْظُرُ
تُنازعُنى حرْصًا على الماءِ رأسَها	ومن دونَ ما تهوى قليبٌ مُعَوَّرُ
محاولةٌ للماءِ، لولا زمامُها	وجذبى لها، كادت مرارًا تكسّرُ

ويصل التوتر الدرامى إلى ذروته فى هذا المشهد حتى ينجح عمر فى توفير قدر من الماء للناقة تروى به ظمأها :

فلمّا رأيتُ الضُرَّ منها وأننى	ببلدةِ أرضٍ ليس فيها مُعَصّرُ
قصرتُ لها من جانبِ الحوضِ مُنْشأً	جديدًا كقابِ الشّبرِ أو هو أصْغَرُ
إذا شرعتْ فيه، فليس لملتقى	مشافرِها منه قدى الكفِّ مَسْأَرُ
ولا دلو إلا القَعْبُ كان رشاءه	إلى الماءِ نسْعٌ، والأديمُ المُضَفّرُ
فسافتْ، وما عافتْ، وما ردّ شربها	عن الرىِّ مطروقٌ من الماءِ أكْدَرُ

وهكذا يتلاقى المشهدان ويتطابقان : مشهد (عمر ونعم) ومشهد (الناقة والماء)، فصراع عمر للوصول إلى (نُعم) لتحقيق الرى والارتواء صورة من صراع الناقة للوصول إلى البئر (القليب) من أجل الهدف ذاته، وكما انتهت مغامرة عمر بالوصول إلى (نعم) التى حققت له الرى بعد الظمأ فكذلك انتهت مغامرة الناقة بالوصول إلى (الماء) الذى يرمز إلى استمرار الحياة. وبذلك ينحصر النص فى معادلتين تسيران جنبًا إلى جنب على النحو التالى :

الظمأ
- مغامرة عمر ← نُعم ← الريّ.
- مغامرة الناقة ← القليب ← الريّ

وينتهى الصراع حول الوصول إلى (الماء) إلى هذا البناء الدائرى :

عمر ← الناقة ← نعم ← الماء

وبذلك تنفتح دلالة النص لتعبّر عن صراع الأحياء (يستوى فى ذلك الإنسان والحيوان) من أجل استمرار الحياة والتشبث بالبقاء، وتتمثل شفرة النص المحورية فى دالة (الماء) المرادفة للحياة حيث تتكرر لفظة (الماء) فى مشهد الناقة خمس مرات كما تشيع دلالات (الماء) فى ثنايا النص بصورة لافتة، وحسبنا أن نشير إلى مثل هذه الدلالات:

* مدفع أكنان : موضع، والمدفع مجرى الماء حيث يندفع السيل.
* الغروب : ماء الثغر.
* مصدر : الرجوع عن الماء.
* يمجّ : يقذف الماء من فمه.
* أشقر : شرب نور الشمس.
* حصى برد : حبوب البرد لشدة بياضه.
* المحضر : المرجع إلى المياه.
* القليب : البئر.
* منشأ : مشرع الماء.
* شرعت : وردت الماء.
* القعب : الدلو.
* المطروق : الماء المكدّر.
* شربها.
* الرى.

إن شيوع دلالات الماء على هذا النحو يؤكد فكرة الصراع حول الرى والامتلاء التى تتمحور حولها القصيدة.



مواجهة بين البياض والسواد



قال أبو العلاء المعرّى (سقط الزند ٩٨ - ٩٩) [*]:

١- أهاجك البرقُ بذات الأمعزِ بين الصَّراةِ والفراتِ يجتزى

٢- مثل السيوف هزّهنّ عارضٌ والسّيفُ لا يروعُ إن لم يُهْزَزِ

٣- بدتْ لنا حاملةً أغمادها حمائلُ من الدُّجى لم تُخْرَزِ

٤- فى بلدةٍ نهارُها ليلُ سوى كواكب إلى النهّار تعتزى

٥- كأنّها سربُ حمامٍ واقع فى شَبَكٍ من الظلام ينتزى

٦- جرّدتِ الحيّاتُ فيه لُبستها وطرّحت للريح كُلّ معوزِ

٧- إن نفخت فيه الصّبا رأيتهُ مثل عمود الذّهب المُجزّزِ

٨- وعدتنى يا بدرَها شمسَ الضُّحى والوعدُ لا يُشْكَرُ إن لم يُنْجَزِ

٩- متى يقولُ صاحبى لصاحبى : بدا الصَّباحُ موجزاً فأُوجِزِ

١٠- ويطلع الفجرُ وفوق جفنهِ من النجوم حليةٌ لم تُخْرَزِ

١١- لا يُدركُ الحاجاتِ إلا نافذٌ إن عجزتْ قلاصهُ لم يَعْجَزِ

١٢- يستقصر العيش على بُعدالمدى وهنّ أمثال الظباء النُّفّزِ

١٣- والبدرُ قد مدّ عمادَ نوره والليل مثل الأدهم المقفّز

١٤- باللهِ، يا دهرُ، أذق غُرابَهُ موتًا من الصُّبحِ، ببازٍ كُرّزِ

(*) الأمعز : الأرض الصلبة، موجزًا : مسرعًا، النُّفّز : من تنفز أى تثب، وتسمى القوائم نوافز ونواقز.
المقفز من الخيل : الذى فى يديه بياض يبلغ المرفقين كأنه شبه بالقفّاز.

يطالعنا نصُّ أبى العلاء بجملة فعلية لافتة بدلالتها؛ فالفعل الماضى (أهاج) من دوال الثورة والتفجُّر، أى أن ثمة ما يستثير الذات ويهيجها ويحرِّك العاصف الكامنة داخلها، وقد وقع المخاطب (المفعول به) تحت تأثير فعل الهياج مباشرة مما يضعه فى صدارة الحدث وبؤرته منذ البداية ويليه الفاعل (البرق) وهو أداة الاستثارة ومحرِّك الذات ومثير كوامنها، وهو يحتشد بدلالاته، فثمة دلالة لونية تنبعث عن (البرق) هى البياض، ودلالة حركية تتمثل فى حالتى الظهور والاختفاء المقترنة به حيث يبدو كالومض الخاطف ويلفت بسرعته، وثمة دلالة فى القيمة حيث يقترن (البرق) بـ (النُّدرة) خاصة فى الأراضى الصحراوية المجدبة، وثمة كذلك دلالة (تضاد) حيث ينبجس البرق من السحاب الأسود فيتضاد معه حيث يتولّد البياض من السواد معبراً بذلك عن رغبة إسقاطية دفينة تتصل بالذات. ويلفتنا أيضًا زمن الفعل (أهاج)؛ فهو -وإن كان يضرب بدلالته فى الزمن المنصرم إلا أنه يمتدُّ إلى الحاضر، وكأن حالة الاستثارة التى أحدثها البرق تنفتح على زمنين يتجاذبان الذات ويحتويانها.

ونلاحظ أن الشاعر -بإيثاره ضمير المخاطب- بديلاً عن المتكلم قد أخرج الخطاب من الدائرة الضيقة وانتزع من نفسه شخصًا آخر يحاوره ويبثه همومه فى محاولة لإخراج الذات من عزلتها.

وإذا كانت دلالة الزمان قد تحدّدت من الفعل، فإن المكان قد تحدّد من خلال الفاعل أو "المثير" مقيّدًا بمكان محدد هو (ذات الأمعز)، أو ما يعنى فى ظاهر المعنى الأرض الصلبة ذات الحجارة، وإن كانت دلالتها تنسحب على الذات؛ وكأنهما يتشاكلان فى كونهما غير قادرين على أداء وظيفتيهما باعتبارهما مُسْتَقْبِلين للمطر بما يحمله من دلالات الأمل فى تغيير الواقع.

ونلاحظ أن صورة البرق تمتد لتستغرق الأبيات الثلاثة الأولى حيث تقترن فى ختام البيت الأول بجملة فعلية تقع حالاً هى جملة (يجتزى) فتحدد طبيعة هذا البرق وهيئته وصورته، فهو يلمع فى موضع بعينه ولكنه لا يلبث أن يختفى ويغيب ضنًّا منه على

هذه الأماكن حيث يُجَزِّئُه ما فى الغيم من ماء فيبدو كالأمل الذى يشرق فى النفس ولكنه سرعان ما يتلاشى ويتبدّد تاركًا النفس على حالٍ من الأسى موزعة بين الأمل واليأس.

وتستوقفنا الصورة فى البيت الثانى حيث تشبيه البرق -وهو مفرد- بالسيوف، وهى جمع، وتتسع دلالة التشبيه باتساع وجوه الشبه، كالمنعة والحدّة والقوة واللمعان والاهتزاز فضلاً عن مشاكلة اللون. غير أن العلاقة التى تجمع بين الطرفين تبدو فى صورتها السلبية، فكلاهما -السيوف والبرق- معطّل عن العمل والحركة والفعل، وكلاهما يفقد قيمته طالما فقد القدرة على الفعل والتأثير.

وتتجلى صورة الذات فى البيت الثالث مندمجة مع الجماعة وهى تتطلع إلى أعلى (بدت لنا) متعلقة بالسماء، مترقبة ما يجود به البرق، طامحة إلى البشرى أو الأمل بينما تمتدُّ صورة البرق فى اندماجها مع السيوف فى حالة تعطُّل وتوقف فتبدو (كحمائل من الدُّجى)، وتتشاكل الصورتان -السيوف والبرق- فى خضوعهما لتأثير الليل فى إشارة دالة إلى تراجع اللون الأبيض (البرق والسيوف) وانهزامه أمام سطوة الظلام الطاغى أو المؤثر الذى توحى به صورة (حمائل الدجى)، ولا تلبث دوال اللون الأبيض أن تختفى بعد تعطُّل وظيفة البرق والسيوف لتُفسح المجال للون الأسود الذى يقوم بدور الفاعل والمحرِّك.

وتشير القراءة إلى أن اللون الأبيض بدلالاته المختلفة لا يحضر إلا وهو واقع تحت تأثير للون الأسود؛ فتلك البلدة التى هى مسرح الأحداث (نهارها ليل)، والكواكب تبدو كسرب حمام وقع فى شباك الظلام محاولاً الفكاك من أسره، وبذلك تتشابه عناصر للبياض (البرق والسيوف والكواكب) فى حركتها وسعيها الحثيث للفكاك والخلاص من جو الظلام الذى يكبلها. يُضاف إلى ذلك صورة الحيّات التى خلعت جلدها وألقت به إلى الريح فإذا به وقد نفخت فيه الصّبا كأنه عمود من الذهب المحزّز، وهى صورة دالةعلى القدرة على التغيير بعد طول ترقب وكمون حيث أُخرجت من الظلمات إلى النور.

وفى هذا الجو المفعم بمحاولات الكائنات قهر عالم الظلام تتجلى الذات فى البيت الثامن بصورة مباشرة من حيث كونها مفردة لتؤكد حضورها باعتبارها طرفًا من أطراف الصراع معلنة عن مأساتها حيث تتشابه والعناصر الأخرى فى الوقوع أسيرة فى شرك الظلام مثلها فى ذلك مثل الكواكب والحمام والسيوف وهنا يطل اللون الأبيض صريحًا باعتباره رمزًا للأمل والخلاص (وعدتنى يا بدرها شمس الضُحى) وبذلك تتحدّد بؤرة النص ممثلة فى تطلع الشاعر إلى عالم النور والضياء المتمثل فى دالة (شمس الضُحى) ويبدو الحلم بطلوع الفجر مرادفًا لحلم الشاعر بالفكاك من سجن الظلام. وهنا تبرز صيغة السؤال الدالة التى تستحضر الزمن متلبسًا بالرجاء والتمنى :

متى يقولُ صاحبى لصاحبى : بدا الصّباحُ موجزًا فأوجِزِ

ويتحقق عنصر "المفاجأة" من خلال طرح السؤال بتلك الصيغة؛ ففضلاً عن المفاجأة الأسلوبية التى يحققها تحوُل الخطاب، فإنه يحقق مفاجأة معنوية حين ينتقل بالحلم من دائرة الذات إلى دائرة أوسع بحيث يبدو الحلم بانبلاج الصباح وهزيمة الظلام حلمًا عامًا، وإذا كانت دوال اللون الأسود هى الغالبة فى بداية النص للإيحاء بأن الواقع الغالب هو الظلمة فإن جوّ الصراع يتغيّر فى ختام النّص فينحاز إلى اللون الأبيض من خلال دواله المتعددة (الصباح – الفجر – النجوم – البدر – البازى) ليؤكد أن الشاعر لم يفقد الأمل فى ظهور الضياء وانتصار النور، وتوحى الصور الشعرية بامتداد هذا الأمل واتساعه ويضطلع الفعل (مدّ) المقترن بدلالة التأكيد بهذه المهمة فى قوله : (والبدرُ قد مدّ عماد نوره) ويشهد ختام النّص تحولاً عكسيًا فى دلالة الصور اللونية؛ فبعد أن كانت دوال اللون الأبيض واقعة تحت تأثير الظلام، خاضعة له، إذا بالنقيض يحدث، حيث يبدو الليل كالأدهم المقفّز أى الذى فى يديه بياض يبلغ المرفقين وكأنه يلبس قفازًا أبيض، وهى صورة بالغة الدلالة على حلم الشاعر بالخروج من عالم الظلام إلى عالم النور. ويأتى خطاب الشاعر للدهر فى البيت الأخير مسبوقًا بالقسم ليؤكد أن تحقق هذا الحلم رهن بعوامل خارجة عن إرادة الذات وطاقتها وأنها –تبعًا لذلك– لا تملك من الوسائل غير

الترجّى والاستعطاف للانعتاق من عالم الأسر والظلام والتشاؤم والانقباض مما تؤكده دالة (الغراب) الواقعة مفعولاً به للفعل (أذق) وهو من أفعال الحواس حيث يعكس المرارة الكامنة فى أعماق الذات وكأنها تريد أن تذيقه من الكأس ذاتها تشفيًا وانتقامًا كما يعكس الرغبة العارمة فى إزاحة هذا الكابوس الثقيل الذى يلازمها حيث لا ترى ثمة وسيلة للخلاص منه إلا بإزهاق روحه وإفنائه. ويحتشد تشبيه الليل بالغراب والصبح بالبازى بدلالات عدّة، فهما يجسّدان طرفين متناقضين متخاصمين تقوم العلاقة بينهما على المطاردة والانقضاض والقنص، ويشير أحدهما إلى عالم الظلام والآخر إلى عالم النور الذى يحلم الشاعر بانتصاره.

يتجاذب النص -كما نرى- لونان أساسيان هما : الأبيض والأسود. وتنحصر دلالات اللون الأبيض فى المفردات الآتية : (البرق - السيوف - الضحى - الفجر - البدر- الصبح - الكواكب - النجوم - البازى - عمود الذهب).

أما اللون الأسود فينحصر فى مفردات أقل هى : (الليل - الظلام - الدجى - الغراب).

وتشير المقارنة إلى تفوق اللون الأبيض (عشر مفردات) على اللون الأسود (أربع) ولكننا نرى أن أغلب مفردات اللون الأبيض تقع فى شباك السواد خاصة فى بداية القصيدة مما يسلبها فاعليتها ويميل بالمعادلة إلى صالح اللون الأسود باعتباره مرادفًا ومعادلاً للواقع الذى يحاصر الذات، ولذلك يغلب التعبير عنه بالجمل الاسمية الخبرية التقريرية مثل (نهارها ليل ... حمائل من الدجى ...) لتقرير حقيقة هذا الواقع المحاصر بالظلام والسواد، ومن هنا ينشأ الصراع بين الواقع -الظلام وبين الأمل أو الحلم- البياض، ولكن هذا الأمل الذى يرمز إليه بالبرق أو الفجر أو الصبح أو البازى يصطدم بواقع صعب؛ فتارة ينحصر بين مكانين محدّدين ثم يتراجع، وتارة أخرى يقع فى شباك الظلام ولكنه فى كل الأحوال لا ينطفئ ولا يستسلم ولا يخبو تمامًا؛ فثمة محاولات دائبة للمقاومة والخلاص والانعتاق كما وضح فى صورة الكواكب أو الحمام التى توحى بعدم الاستسلام

للواقع، ومن ثم فإن كثرة مفردات اللون الأبيض تشير إلى تعاظم الأمل وتناميه وتجدده بالرغم من العقبات التى يصطدم بها.

ويشير حقل الأفعال إلى غلبة الأفعال المضارعة على غيرها باعتبارها تستحضر الواقع أو اللحظة الراهنة. وتتوزع الأفعال جميعها على النحو التالى :

أفعال مضارع مثبتة	أفعال مضارعة منفية	أفعال ماضية	الأمـر
يجتزى	لم يُهزز	أهاج	أذِقْ
تعتزى	لم تخرز	هزهنّ	أوجِزْ
تنتزى	لم يُنجز	بدت	
يقول	لم يعجز	جرّدت	
يطلع	لم تحرز	طرّحت	
يستقصر	لا يُشكر	نفخت	
	لا يُدرك	رأيته	
	لا يروع	وعدتنى	
		بدا	
		عجزت	
		مد	
٦	٨	١١	٢
١٤		١١	٢

ويشير الإحصاء الكلى إلى تردُّد الفعل المضارع أربع عشرة مرة فى مقابل إحدى عشرة مرة للفعل الماضى واثنتين للأمر.

نلاحظ أن القسم الأول (الأفعال المضارعة المثبتة) ترتبط بالحركة كالبرق وهو يجتزى والحمام وهو ينتزى، وهى حركة ترتبط بالأمل والرغبة فى الانعتاق والخلاص مثلما توحى بذلك دلالة الفعل (تنتزى)، فالانتزاء يقترن بالثورة والرغبة فى تغيير الواقع،

كما نجد أن الفعل (يطلع) مقترن بدالة من دوال التمنى والزمن (متى) حيث جاء معطوفًا على الفعل (يقول) المسبوق بـ (متى).

وتأتى فى المقابل المجموعة الأخرى من الأفعال المضارعة الواقعة تحت تأثير النفى والجزم لتؤكد الثنائية التى يقوم عليها النص، وتُعبّر عن واقع الثبات والجمود الذى يحاصر الذات عمليًا؛ فالسيوف لم تُهْزَز، والوعد لم يُنجز، ونلاحظ أن أغلب أفعال هذه المجموعة يجتمع فيها النفى مع البناء للمجهول فى دلالة على أن إرادة الفعل رهنٌ بعوامل خارجية وتأكيد أن الذات لا تملك إرادتها ولا تستطيع الخلاص إلا بغيرها؛ فمصيرها مرهون بقوى غيرية.

أما الأفعال الماضية فهى فى مجملها غير خاضعة للذات مما يؤكد عجز الذات عن الفعل؛ فهى متعلقة بعوامل خارجية لا تستطيع الذات السيطرة عليها، خاصة ما يتصل بمظاهر الطبيعة كالبرق والسحاب والدُّجى والصباح ورياح الصبا والبدر؛ فكلها عوامل فاعلة تتأثر بها الذات لكنها لا تستطيع التأثير عليها، ومن ثم فعلاقة الذات بها تقوم على التمنى والاستعطاف والخضوع؛ ففى جملة (أهاجك البرق) تقع الذات تحت تأثير البرق دون أن تؤثر فيه، وفى جملة (هزّهن عارض) تخرج الذات تمامًا من مجال الفعل، وكذلك الحال فى جملة (والبدر قد مدّ عماد نوره ...) فالطبيعة وحدها هى التى تملك إرادة الفعل فى هذه الأمثلة بينما تبدو الذات عاجزة يقتصر دورها على التمنى والانتظار ويرتبط مصيرها بالعوامل الخارجية مثلما يتضح فى خطابه (وعدتنى يا بدرها شمس الضحى ...).

وبينما تبدو الذات عاجزة عن (الفعل) فإن ما حولها من كائنات قد أكّد قدرته على (الفعل) ونجح فى تغيير واقعه، ونلاحظ أن أربعة من هذه الأفعال قد جاءت بصيغة التضعيف هى (جرّدت - طرّحت - مدّ - هزّهن) حيث اقترن الفعلان الأولان بحركة الحيّات، والثالث بقدرة (البدر) والرابع بقدرة (السحاب) مما يؤكد اقتران أفعال هذه الكائنات بالقوة والقدرة والفاعلية.

وتتنوع الأساليب المستخدمة فى القصيدة؛ فهناك الأساليب الإنشائية التى تعبّر عن الرغبة الجامحة فى تحقيق الحلم بالرؤية أو انبلاج النور، إما عن طريق الاستفهام أو الأمر كقوله :

متى يقولُ صاحبى لصاحبى : بدا الصّباحُ موجزًا فأوجِزِ

وهناك أسلوب النداء الذى يستخدم مرتين، إحداهما فى نداء الدهر "بالله، يا دهرُ، أذق غرابه ..." والأخرى فى نداء (البدر فى قوله : (وعدتنى يا بدرها ...) وقد استخدمهما بغرض الاستعطاف والرجاء والرغبة فى الخلاص من أسر الظلمة.

وهناك أسلوب الاستثناء الذى يؤكد أن الظلمة هى الواقع الغالب وأن الأمل أو النهار هو الاستثناء المأمول أو المرجو :

فى بلدةٍ نهارُها ليلُ ســوى كواكــبٍ إلى النّهــار تعتزى

وتتردد أساليب الشرط التى تؤكد الواقع وتقرر الحقيقة :

- السيف لا يروع إن لم يهززِ.
- الوعد لا يُشكر إن لم ينجزِ.
- إن عجزتْ قلاصه لم يعجزِ.

وتتوزع الضمائر بين المخاطب (أهاجك – وعدتنى) والغائب الذى يبدو مهيمنًا متوافقًا مع غياب الأمل، ونلاحظ أن هناك تسعة أبيات تُختم بأفعال مضارعة يغيب فاعلها أو نائبه. هذه الأفعال تشهد غيابًا تامًا للضمائر الفاعلة وهى :

١- يجتزى ← يغيب الفاعل وهو البرق.

٢- يُهزز ← يغيب نائب الفاعل وهو السيف.

٣- تخرز ← يغيب نائب الفاعل وهو الحمائل.

٤- تعتزى ← يغيب الفاعل وهو الكواكب.

٥- ينتزى ← يغيب الفاعل وهو سرب الحمام.

٦- يُنجز ← يغيب نائب الفاعل وهو الوعد.

٧- تحرز ← يغيب نائب الفاعل وهو حلية النجوم.

٨- يعجز ← يغيب الفاعل وهو (نافذٌ).

وعلى هذا النحو تغيب هذه الضمائر الفاعلة الدالة على النور والعطاء والقدرة والفاعلية لتجسّد غياب الأمل فى الواقع. وبينما تؤكد ضمائر المخاطب الثلاثة (أهاجك- وعدتنى - أوجز (أنت) توزُّع الذات وتشتُّتها وتمزُّقها فإن ضمائر الحاضر أو المتكلم الدالة على الذات لا تحضر سوى مرة واحدة فى النص كُلّه واقعة تحت تأثير فعل الوعد أو الرجاء فى الفعل الماضى (وعدتنى) مما يشير إلى هروب الذات وتأزمها وترددها فى الحضور العيانى ويؤكد رغبتها فى التخفِّى والتوارى متلبسةً بضمائر الخطاب الغيرية أو الغياب.

وعلى المستوى الإيقاعى يلفتنا النص بإيقاعيه الخارجى والداخلى؛ فهو ينتمى إلى بحر (الرجز) بما يعكسه من تشتُّت وقلق واضطراب خاصة وأن الزحافات تصيب كثيراً من تفعيلاته. ونلاحظ أن معظم القوافى جمل فعلية حيث تتردد بهذه الصورة تسع مرات من جملة أربعة عشر بيتًا، وكلها أفعال مضارعة باستثناء فعل واحد جاء فى صيغة (الأمر) وهى تنتهى بالزاى المكسورة التى تنسجم وحالة الانكسار التى تعانى منها الذات، فالزاى حرف مهموس وباقترانه بالكسر يجعل القارئ يشعر بصدى صوت الأزيز أو المعاناة وكأنه إزاء صوت يتألم أو يحاصر المكان بأزيزه.

ويتردد صوت الزاى غير مرة قبل الروى فى القافية مما يضاعف الإحساس بصوت الأزيز كما يبدو فى هذه القوافى (يُهزَز - المجزّز) كما يتحقق هذا الإحساس من خلال تجاور الألفاظ ذات الإيقاع الصوتى المتشابه أو بما ينجم عن علاقات التجاور من كثافة نغمية كما يبدو فى كلمات مثل (ببازكُرّز - موجزًا فأوجزِ) بحيث يمثل حرف الزاى مفتاحًا موسيقيًا هامًا فى القصيدة.



يتيمة ابن زُريق



قال ابن زريق البغدادى :

١- لا تعذليهِ، فإنّ العذلَ يولعهُ — قد قلت حقًا، ولكن ليس يسمعهُ

٢- جاوزتِ فى لومهِ حدًا أضرّ بهِ — من حيث قدّرت أن اللومَ ينفعهُ

٣- فاستعملى الرّفقَ فى تأنيبه، بدلاً — من عذلهِ، فهو مُضنى القلبِ موجعهُ،

٤- قد كان مضطلعًا بالخطب يحملهُ — فضيّقت بخطوب الدّهر أضلعهُ

٥- يكفيهِ من لوعة التشتيتِ أنّ لهُ — من النّوى كلّ يومٍ ما يروّعهُ

٦- ما آبَ من سفرٍ إلا وأزعجهُ — رأى إلى سفرٍ بالعزم يزمعهُ

٧- كأنّما هو فى حلٍّ ومرتحلٍ — موكّل بفضاء اللهِ يذرعهُ

٨- إنّ الزمانَ أراه فى الرّحيل غنىً — ولو إلى السّد أضحى وهو يزمعهُ

٩- وما مجاهدةُ الإنسان توصلهُ — رزقًا، ولا دعةُ الإنسان تقطعهُ

١٠- قد وزّعَ اللهُ بين الخلق رزقهمو — لم يخلق اللهُ من خلقٍ يضيّعهُ

١١- لكنّهم كلفوا حرصًا، فلست ترى — مسترزقًا، وسوى الغايات تقنعهُ

١٢-والحرص فى الرزق ·والأرزاقُ قد قُسمتْ- — بغىٌ، ألا إنّ بغى المرء يصرعهُ

١٣-والدّهرُ يعطى الفتى -من حيث يمنعه- — إرثًا، ويمنعه من حيث يطمعهُ

١٤- أستودعُ اللهَ فى بغداد لى قمراً — "بالكرخ" من فلك الأزرار مطلعهُ

١٥- ودَعَتُهُ وبودّى لو يودّعنى — صفوَ الحياةِ، وأنّى لا أودّعهُ

١٦- وكم تشبثَ بى يوم الرحيل ضُحَى — وأدمعى مستهلاتٌ وأدمعهُ

١٧- لا أكذبُ الله، ثوب الصبر منخرقُ — عنّى بفرقتهِ، لكن أُرَقّعهُ

١٨- إنّى أوسّعُ عذرى فى جنايته — بالبين عنهُ، وجُرمى لا يوسّعهُ

١٩- رُزقت مُلكًا فلم أُحسنْ سياستَهُ — وكُلُّ من لا يسوسُ الملكَ يخلعهُ

٢٠- ومن غدا لابسًا ثوب النّعيم بلا — شكرٍ عليه، فإنّ الله ينزعهُ

٢١- اعتضتُ من وجه خلّى -بعد فرقته- كأسًا أجرّعُ منها ما أُجرّعهُ

٢٢- كم قائلٍ لى: ذقت البينَ، قلت له: الذنبُ واللهِ ذنبى لستُ أدفعهُ

٢٣- ألا أقمت فكان الرُّشدُ أجمعه ؟ لو أننى يوم بان الرُّشد أتبعهُ

٢٤- إنى لأقطعُ أيامى، وأنفدها بحسرةٍ منه فى قلبى تقطّعهُ

٢٥- بمن إذا هجع النوَّامُ بتُّ له -بلوعة منه- ليلى، لستُ أهجعهُ

٣٦- لا يطمئن لجنبى مضجعٌ، وكذا لا يطمئن له مذ بنتُ مضجعهُ

٢٧- ما كنتُ أحسبُ أنّ الدَّهرَ يفجعنى به، ولا أنّ بى الأيام تفجعهُ

٢٨- حتى جرى البينُ فيما بيننا بيدٍ عسراءَ، تمنعنى حظّى وتمنعهُ

٢٩- قد كنتُ من ريب دهرى جازعًا فرِقًا فلم أوقّ الذى قد كنتُ أجزعهُ

٣٠- باللهِ يا منزلَ العيش الذى درستْ آثارُهُ، وعفتْ مذ بنتُ أربعهُ

٣١- هل الزمان معيدُ فيك لذّتنا أم الليالى التى أمضتهُ تُرجّعه ؟

٣٢- فى ذمّة اللهِ من أصبحتَ منزلَهُ وجاد غيثُ على مغناك يُمرعهُ

٣٣- من عنده لى عهدُ لا يضيّعهُ كما له عهدُ صدقٍ لا أُضيّعهُ

٣٤- ومن يُصدّع قلبى ذكره، وإذا جرى على قلبه ذكرى يصدّعهُ

٣٥- لأصبرنّ لدهرٍ لا يمتّعنى به، ولا بى فى حالٍ يمتّعهُ

٣٦- علمًا بأن اصطبارى مُعقب فرجًا فأضيقُ الأمرِ إن فكّرت أوسعهُ

٣٧- عسى الليالى التى أضنت بفرقتنا جسمى، ستجمعنى يومًا وتجمعهُ

٣٨- وإن تغُلْ أحدًا منا منيّته فما الذى بقضاء الله يصنعهُ ؟!

لم يُعرف لابن زريق البغدادى المتوفى سنة ٤٢٠هـ غير هذه القصيدة الفريدة التى قيل إنها وجدت معه عند وفاته وهو بعيد عن زوجه التى تركها بموطنه بغداد ورحل إلى الأندلس طلبًا للرزق غير عابئ بنصحها بعدم الرحيل ...

ويتوجه ابن زريق فى مستهل قصيدته بخطابه الشعرى إلى زوجه مظهراً ندمه وأسفه على عدم الاستماع إلى نُصحها بعد أن قاسى أهوال الغربة والوحدة ولم يجن من ترحاله سوى السراب والألم وفقد الزوجة المحبّة.

ونلاحظ أن الشاعر تعمّد تغييب شخصه فى الجزء الأول من النص، فظل مختفيًا أو مستترًا فى ضمير الغائب المفرد حتى البيت الرابع عشر حيث نشهد حضوره للمرة الأولى :

أستوعُ اللهَ فى بغداد لى قمرًا   "بالكرخ" من فلك الأزرار مطلعهُ

وفى ظنى أن غياب الشاعر أو استتاره على مدى هذا الحيز الزمنى يعكس إحساسه بالندم وتأنيب الضمير وفداحة الجرم الذى ارتكبه بالرحيل والغياب عن زوجه ووطنه ومن ثم يسيطر عليه إحساس بالتوارى والاختفاء والاستتار فينشطر ويجرّد من نفسه شخصًا آخر ويستحيل منذ البيت الأول إلى صوت خارجى محايد فنرى أنفسنا إزاء ثلاثة أصوات هم : المخاطِب والمخاطَب والغائب، والواقع أن المخاطِب والغائب شخص واحد هو الشاعر.

وتؤدى اللغة دورها فى إظهار الإحساس بالندم والأسف وتأكيد ثنائية الخطأ والصواب؛ خطأ الشاعر فى مقابل موقف الزوجة المُصيب، ويضطلع أسلوب النهى فى البيت الأول بهذا الدور كما تقوم الجملة الاسمية الخبرية المؤكدة بتأكيد إحساس الشاعر بالندم (فإن العذل يولعه) وتصوّر الجملة الفعلية (يولعه) ما أصاب قلب الشاعر من حرقة كلّما تذكر نصح الزوجة ولومها، وتأتى الجملة المؤكدة الثانية (قد قلت حقًّا) لتؤكد صواب رأى الزوجة وسلامة موقفها بينما تصور الجملة الأخيرة فى البيت الأول بما تتضمنه من استدراك ونفى خطأ موقف الشاعر / الزوج الذى لم يستجب لصوت العقل فأصابه ما أصابه مما أسلمه إلى التوارى والتخفى خزيًا وندمًا واعترافًا بالخطأ.

والقصيدة كلها تتمحور حول فكرة الإحساس بالندم الذى يصل فى نظر الشاعر إلى حد الجرم والجناية (البيت الثامن عشر) ويستغرق التعبير عن هذا الإحساس جزءاً كبيراً من القصيدة وتلعب بنية السرد دوراً واضحاً فى هذا المقام وقد تتداخل معها -بشكل ضئيل- البنية الحوارية حيث تتعدد أصوات خارجية وتشتبك فى حوار مع الذات التى تقر بذنبها وجناياتها كما فى قوله :

كم قائلٍ لى : ذقت البينَ، قلت له : الذنبُ واللهِ ذنبى لستُ أدفعهُ

وإذا كانت صورة الذات تتوزّع بين الغياب والحضور فإن صورة المحبوبة تمثل قوة منذ البيت الأول متجلية فى ياء المخاطب الواقعة فى موضع الفاعلية والهيمنة كما فى قوله (لا تعذليه) أو الماثلة فى تاء الفاعل التى تتكرر ثلاث مرات فى بيتين متتاليين (١،٢) واقعة تحت تأثير ثلاثة أفعال هى (قلت) الدالة على الحوار والاتصال، و(جاوزت) التى توحى بمدى الدور الذى قامت به الزوجة للحيلولة بينه وبين الرحيل، و(قدّرت) الذى يشير إلى رجاحة عقل الزوجة وقدرتها على الرؤية الصحيحة للأحداث.

ويتجلى حضور الزوجة فى البيت الثالث من خلال ياء الفاعل فى صيغة الأمر التى توحى بمدى ما أصاب الشاعر من ألم وتحسر وما اعتراه من إحساس بالذنب والتقصير. مما أفضى به إلى الغياب والتخفى فى مقابل حضور الزوجة القوى :

فاستعملى الرّفق فى تأنيبه، بدلاً من عذلهِ، فهو مُضنى القلبِ موجعهِ

وتتجلى المحبوبة فى صورة القمر بما توحى به من دلالات النور الذى يبدد الظلمات فضلاً عن العلو والملاحة والاستدارة :

أستودع الله فى بغداد لى قمراً "بالكــرخ" من فلك الأزرار مطلعهُ

وتلوح المحبوبة تارة أخرى فى صورة (المُلك) أو (الملكة) بكل دلالاتها الموحية بينما تبدو الذات فى صورة من عجز عن سياسة هذا الملك فلم يَجْنِ إلا البوار والخسران، وهى صورة بالغة الدلالة فى سياق الواقع السياسى الذى عاشه ابن زريق :

رُزِقْتُ مُلْكًا فلم أُحسنْ سياستَهُ وكُلُّ من لا يسوسُ الملكَ يخلعهُ

ونلاحظ أن المحبوبة تستتر فى ضمائر الغياب لاسيما المذكّر منها وذلك فى موقف الفراق والوداع بينما تحضر الذات بقوّة فى مفارقة واضحة كما فى قوله :

ودَعْتُــهُ وبــودّى لــو يــودّعنى صــفوَ الحيــاةِ، وأنّــى لا أودِّعــهُ

وكم تشبثَ بى يوم الرحيل ضُحَى وأدمعــى مــستهلاتٌ وأدمعــهُ

لا أكـذبُ الله، ثـوب الـصبر منخـرقٌ عنّــى بفرقتــهِ، لكــن أُرَقِّعــهُ

وقد تتجلى المحبوبة فى موقف الفراق فى صورة (الخلّ) أو (الخليل) الذى يتذكر الشاعر وجهه فى الغربة القاتلة ويعتاض منه كأس المرارة والفرقة :

اعتضتُ من وجه خلّى -بعد فرقته- كأسًا أجرَعُ منها ما أُجرّعــهُ

وفى مقام البكاء على الماضى والحنين إليه والإشادة بوفاء المحبوبة وإخلاصها يشير إليها باستخدام (من) الموصولة لتخرج من صورتها الفريدة المحددة إلى إطار عام تغدو معه رمزًا أو أنموذجًا للوفاء والقيم النبيلة :

فــى ذمّــة اللهِ مــن أصــبحتَ منزلَــهُ وجــاد غيــثُ علــى مغنــاك يُمرعــهُ

مــن عنــده لى عهــدٌ لا يــضيّعهُ كمــا لــه عهــدُ صــدقٍ لا أُضــيّعهُ

ومــن يُــصدّع قلبــى ذكــره، وإذا جــرى علــى قلبــه ذكــرى يــصدّعهُ

ويُعدُّ استخدام أساليب التأكيد من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعًا فى القصيدة، وهو يتسق مع ما يحرص عليه الشاعر من تأكيد معانى الوفاء والإخلاص والتمسك بالبقاء فى الوطن والاستماع إلى نصح الأهل والأحباب.

وتتنوع أساليب التأكيد المستخدمة، فهناك التأكيد بـ "إنّ" التى تتردد بكثرة، وترد فى مجال الاعتراف بالذنب والإقرار بالخطأ والندم كقوله :

- إنى أوسع عذرى فى جنايته.

- لا تعذليه، فإن العذل يولعه.

- إنى لأقطع أيامى وأنفدها.

كما يكثر استخدام حرف التحقيق والتأكيد (قد) فى سياق الفعل الماضى، وتتنوع أوجه التأكيد بهذا الأسلوب؛ فبعضها يؤكد تصرف الزوجة أو كلامها ونصحها للزوج كقوله : (قد قلت حقًا)، وبعضها ينسحب على سلوك الشاعر وتأكيد معاناته وآلامه، كقوله :

قد كان مضطلعًا بالخطب يحملهُ — فضيّقت بخطوب الدّهر أضلعهُ

قد كنتُ من ريب دهرى جازعًا فرقًا — فلم أوقّ الذى قد كنتُ أجزعهُ

وقد يستخدم هذا الأسلوب فى تأكيد حقائق الحياة المستمدة من تجربة الشاعر، كقوله :

قد وزّع اللهُ بين الخلق رزقهمو — لم يخلق اللهُ من خلقٍ يضيّعهُ

والحرص فى الرزق -والأرزاقُ قد قُسمتْ- — بغىٌ، ألا إن بغى المرء يصرعهُ

وقد يكون التأكيد بالقسم ويتردد فى موقفين، أحدهما الإقرار بالذنب، كقوله:

كم قائلٍ لى : ذقت البينَ ، قلت له : — الذنبُ واللهِ ذنبى لستُ أدفعهُ

والآخر فى معرض التشبث بالماضى والحنين إليه كقوله :

بالله يا منزلَ العيش الذى درستْ — آثارُهُ، وعفتْ مذ بنتُ أربعهُ

وقد يتحقق التأكيد فى الفعل نفسه باتصاله بنون التوكيد الثقيلة، كقوله :

لأصبرنّ لدهرٍ لا يمتّعنى — بـه، ولا بى فى حالٍ يمتّعهُ

وإذا كان استخدام أساليب التأكيد من الصيغ اللغوية المألوفة لتأكيد وفاء الشاعر، فإن صيغ النفى وأساليبه تتردد بكثرة لنفى المعنى النقيض، وتتنوع هذه الأساليب كاستخدام (ليس) فى البيت الأول فى نفى استجابة الشاعر لنصح زوجه، واستخدام (لست) فى معرض الإقرار بالذنب والانفراد بالخطأ فى قوله :

كم قائـلٍ لى : ذقــت البيــنَ ، قلت له : الذنــبُ واللهِ ذنبى لستُ أدفعهُ

ويتردد أسلوب النفى (لستُ) مرة أخرى فى الإشارة إلى ما يعانيه الشاعر من سهرٍ وأرق فى قوله :

بمن إذا هجــع النــوَّامُ بتُّ له -بلوعةٍ منه- ليلى، لستُ أهجعهُ

وقد يجتمع أسلوبان للنفى فى بيت واحد، كالجمع بين (ما) و(لا) فى استخلاص الحكمة المستمدة من تجربته الخاصة وذلك فى قوله :

وما مجاهدةُ الإنســان توصــلهُ رزقًــا، ولا دعةُ الإنسان تقطعهُ

ويستخدم حرف النفى والجزم (لم) فى استخلاص مثل هذه النتيجة التى انتهت إليها تجربته الخاسرة :

قـد وزّعَ اللهُ بين الخلق رزقهمو لم يخلق اللهُ من خــلقٍ يضيّعهُ

ويحتل حرف النفى (لا) الصدارة بين حروف النفى الأخرى، فهو يتردد فى الأبيات (٩، ١٥، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٦، ٢٧، ٣٣، ٣٥)، وقد يتردد مجتمعًا مع حرف نفى آخر كما فى البيت التاسع أو يتردد مرتين فى البيت الواحد كما فى البيت السادس والعشرين، وهو يأتى فى الأغلب الأعم مرتبطًا بموقف الشاعر نافيًا عنه الجحود والنسيان والكذب والراحة والنوم كما فى قوله :

ودَعَتُــهُ وبــودّى لــو يــودّعنى صــفوَ الحيــاةِ، وأنّــى لا أودِّعــهُ

لا أكـذبُ الله، ثـوب الصبر منخـرقٌ عنّــى بفرقتــه، لكــن أُرَقِّعــهُ

إنــى أوسّــعُ عــذرى فــى جنايتــه بــالبين عنــهُ، وجُرمــى لا يوسّــعهُ

لا يطمـئن لجنبــى مــضجعٌ، وكـذا لا يطمـئن لــه مـذ بنـتُ مــضجعهُ

مــن عنــده لى عهــدٌ لا يــضيّعهُ كمــا لــه عهــدُ صــدقٍ لا أُضــيّعهُ

ومن الظواهر اللغوية اللافتة كثرة استخدام الجمل الاعتراضية والفصل بين أركان الجملة مما يمكن الرجوع إليه فى الأبيات (١٢، ١٣، ٢١، ٢٥، ٢٦، ٣٧). ومثل هذا

الفصل بين الجمل يتفق وحالة الشاعر النفسية بما ينتابها من تشتُّت وقلق وتوتُّر ويتسق وفكرة الانفصال المكانى التى عاشها. أما كثرة الجمل الاعتراضية فتتسق وموقف (الاعتراض) الذى وقفته الزوجة حيث عارضت رحيله عنها وحاولت أن تحول بينه وبين السفر، وتتنوع المواقف التى تتردد فيها الجمل الاعتراضية؛ فبعضها يرتبط بالحكمة التى استخلصها من تجربة الاغتراب كما فى قوله فاصلاً بين المبتدأ وخبره بجملة حكمية :

والحرص فى الرزق -والأرزاقُ قد قُسمتْ- بغىٌ، ألا إن بغـــى المرء يصرعهُ

وقد تأتى فى معرض الفصل بين الفعل ومفعوله الثانى كما فى قوله :

والدّهرُ يعطى الفتى -من حيث يمنعه- إرثًا، ويمنعه من حيـــث يطمعهُ

وقد يرتبط الفصل بمواقف الفراق والحرقة كما فى قوله :

اعتضتُ من وجه خـــلّى -بعد فرقته- كأسًـــا أجرّعُ منها مــــا أُجرّعهُ

بمـــن إذا هجـــع النـــوّام بــتُّ لـه -بلوعة منه- ليلى، لستُ أهجعهُ

وتقوم الصيغ اللغوية بمهمة أخرى، هى تأكيد قيام العلاقة بين الطرفين (الشاعر وزوجه) على مبدأ التكافؤ والتماثل؛ فهما يتقاسمان الوفاء والإخلاص والسهر والمعاناة وألم الفراق، وتتنافس الصيغ اللغوية فى أداء هذا الدور، كاستخدام صيغة (كذا) التى تدل على التساوى والتكافؤ، وذلك فى قوله :

لا يطمئن لجنبى مضجـــــعٌ، وكذا لا يطمئن له مذ بنتُ مضجعهُ

وقد تضطلع أساليب النفى بهذه المهمة كقوله :

ما كنتُ أحسبُ أنّ الدهرَ يفجعنى به، ولا أنّ بـى الأيـام تفجعهُ

وقد يتحقق ذلك باستخدام أساليب الكثرة أو العطف كقوله :

وكم تشبثَ بىَ يوم الرحيل ضُحى وأدمعى مســتهلاّتٌ وأدمعــهُ

وتقوم أساليب الشرط أحيانًا بهذا الدور كقوله :

ومن يُصـــدّع قـــلبى ذكره، وإذا جرى على قلبه ذكرى يصدّعهُ

وقـد يقـوم حـرف التـشبيه (كمـا) بتحقيـق مثـل هـذا التكـافؤ فـى المـشاعر والعواطف، كقوله :

من عنده لى عهدٌ لا يضيّعهُ   كما له عهدُ صدقٍ لا أُضيّعهُ

ومـن الظـواهر اللافتـة علـى المستوى الـصرفى لستخدام التـضعيف فـى الأفعـال والأسماء والحروف بصورة لافتة؛ وبالنسبة للأفعـال، فإن هـذه الظاهرة تـشيع بكثـرة فـى الأفعال المضارعة التى تعكس موقف الشاعر فـى اللحظة الراهنة، ومـن أمثلتها (يروّعه- يضيّعه – أودّعه – أرقّعه – أوسّع – يوسّعه – أجرّع – أجرّعه – تقطّعه – لا يضيّعه – لا أضيّعه – يُصدّع – يصدّعه – لا يمتّعنى – يمتّعه).

وتدور هذه الأفعال المضعَّفة فى مجالات متعددة؛ فبعضها يصوّر موقـف الفـراق كاستخدام الفعل المضارع المضعّف (يصدّع) الذى يتكرر مرتين فى بيت واحد للتشديد على ما أصاب الزوجين من ألم الفراق، وذلك فى قوله :

ومن يُصدّع قلبى ذكره، وإذا   جرى على قلبه ذكرى يصدّعهُ

فاستخدام (التضعيف) فى الفعل (يصدّع) يضخّم حالة التصدُّع التى أصابت الشاعر وزوجه ويشدِّد على أثر الفراق وتداعياته.

ويأتى التضعيف فى الفعل (أجرّع) ليؤكد الكثرة فيما أصاب الشاعر من مرارة الفراق، مشدداً على حاسة التذوق فى ذلك الموقف :

اعتضتُ من وجه خلّى -بعد فرقته-   كأسًا أجرّعُ منها ما أُجرّعهُ

ويكثـر استخدام التـضعيف فـى الأفعـال المجـسدة لحالـة الفـراق والـوداع حيـث يـتردد فـى الفعـل (يـودّع) الـذى يتكـرر ثـلاث مـرات فـى بيـت واحـد للتـشديد علـى أثـر موقـف الـوداع والمبالغـة فـى تجـسيده، ونلاحـظ أن التـضعيف فـى البيـت ذاتـه يتـسع ليشمل الاسم (وبودِّى) والحرف (أنّى) فـى إشارة دالة لتأكيد موقـف الـشاعر فـى الوفـاء والتشبث بالمحبوبة :

ودّعتُهُ وبودّى لو يودّعنى صفوَ الحياة، وأنّى لا أودّعهُ

ويكثر التضعيف فى تأكيد حالة الفزع والروع التى أصابت الذات فى موقف النوى أو الفراق، فنرى هذا التضعيف يشمل الاسم والفعل والحرف والظرف فى قوله :

إنّى أوسّــــعُ عذرى فى جنايتــهِ بالبينِ عنهُ، وجُرمى لا يوسّعهُ

ويشمل التضعيف الأفعال الماضية للتأكيد على المواقف المرتبطة بتجربة الشاعر، كاستخدام الفعل (ضيّق) فى الدلالة على ما أصاب ن هموم الدهر وخطوبه :

يكفيه من لوعة التشــتيــــت أنّ لهُ مِن النّوى كُلَّ يومٍ ما يروّعُــهُ

ويأتى التضعيف فى الفعل للتأكيد على هذا المعنى الإيمانى :

قــد وزّع اللهُ بين الخلق رزقهمو لم يخلق اللهُ من خــلقٍ يضيّعهُ

ويــشيع التــضعيف كــذلك فــى الأسمــاء لاسـيما مــا يتــصل بــالفراق والــسفر والأقدار والحظوظ كاستخدام ألفاظ : (النّوى، الرّحيل، النّعيم، النوّام، الدّهر، حظّى، لذّتنا، منيّة).

وعلى هـذا النحـو تـضطلع الـصيغ والأسـاليب اللغويـة بتجـسيد هـذه التجربـة الإنسانية المؤلمة، والكشف عن طبيعة هذه العلاقة الإنسانية النادرة بين الشاعر وزوجه فى صورها المختلفة.

نونية ابن زيدون

قال ابن زيدون (ديوانه تحقيق على عبد العظيم، ص ١٤١ - ١٤٨) :

١- أضحى التّنائى بديلاً من تدانينا ... ونابَ عن طِيب لُقيانا تجافينا

٢- ألا -وقد حانَ صبحُ البينِ- صبّحنا ... حَيْنٌ، فقام بنا للحيْنِ ناعينا

٣- مَنْ مُبلِغُ الملبِسينا بانتزاحهمُ ... حُزنًا مع الدّهر لا يبلى، ويُبلينا :

٤- أنّ الزمانَ الذى ما زال يضحكنا ... أُنسًا بقربهمُ قد عاد يُبكينا

٥- غِيظ العِدا من تساقينا الهوى، فدعوْا ... بأن نَغَصّ، فقال الدّهرُ : آمينا

٦- فانحلّ ما كان معقودًا بأنفسنا ... وانبتّ ما كان موصولاً بأيدينا

٧- وقد نكونُ، وما يُخشى تفرُّقُنا ... فاليومَ نحن، وما يُرجى تلاقينا

٨- يا ليت شعرى -ولم نُعتب أعاديكم- ... هل نال حظًّا من العُتبى أعادينا؟[1]

* * *

٩- لم نعتقدْ بَعْدكُمْ إلا الوفاءَ لكمْ ... رأيًا، ولم نتقلّدْ غيرَهُ دِينا

١٠- ما حقُّنا أن تُقرُّوا عينَ ذى حَسَدٍ ... بنا، ولا أن تسروا كاشحًا فينا[2]

* * * *

١١- كُنّا نرى اليأسَ تُسْلِينا عوارِضُه ... وقد يئسنا، فما لليأسِ يُغرينا ؟

١٢- بنتمْ وبِنّا، فما ابتلّتْ جوانحُنا ... شوقًا إليكمْ، ولا جفّتْ مآقينا

١٣- نكادُ حين تُناجيكُمْ ضمائرُنا- ... يقضى علينا الأسى، لولا تأسِّينا

١٤- حالت لفقدكمُ أيامنا فغدتْ ... سودًا، وكانت بكم بيضًا ليالينا

١٥- إذ جانبُ العيشِ طلقٌ من تألُّفنا ... ومَرْبَعُ اللهو صافٍ من تصافينا

١٦- وإذ هصرنا فنون الوصل دانيةً ... قِطافُها، فجنيْنا منه ماشينا

* * *

[1] العتبى : الرضا والسرور بعد الإساءة، نعتب : نُرضى.

[2] الكاشح : المضمر العداوة.

١٧- ليُسْقَ عهدكمُ عهدُ السُّرور، فما   كُنتم لأرواحنا إلاّ رياحينا

١٨- لا تحسبوا نأيكم عنّا يُغيِّرنا   إن طالما غيّر النأىُ المُحبينا

١٩- واللهِ ما طلبت أهواؤنا بدلاً   منكمْ، ولا انصرفتْ عنكم أمانينا

٢٠- ولا استفدنا خليلاً عنك يَشْغَلُنا   ولا اتخذنا بديلاً منك يُسْلينا

* * *

٢١- يا سارىَ البرقِ غادِ القصرَ واسقِ بهِ   مَنْ كان صِرْفَ الهوى والودِّ يسقينا

٢٢- واسأل هنالكَ : هل عنّى تذكُّرُنا   إلفًّا، تذكُّرُه أمسى يُعنِّينا ؟

٢٣- ويا نسيمَ الصَّبا بلّغْ تحيّتنا   مَنْ لو على البُعْدِ حيّى كان يُحيينا

٢٤- فهل أرى الدّهرَ يقضينا مساعفةً   منهُ، وإنْ يكن غِبًّا تقاضينا ؟

* * *

٢٥- ربيبُ مُلكٍ كأنّ اللهَ أنشأهُ   مِسْكًا، وقدّر إنشاءَ الورى طينا

٢٦- أو صاغَهُ وَرِقًا محضًا، وتوّجهُ   من ناصع التِّبر إبداعًا وتحسينا[1]

٢٧- إذا تأوّد آدَتْهُ رفاهيةً   تومُ العقودِ، وأدمته البُرى لينا[2]

٢٨- كانت له الشَّمسُ ظِئْرًا فى أَكِلّتِهِ   بل ما تجلّى لها إلاّ أحايينا[3]

٢٩- كأنّما أُثبِتت فى صحن وجنتهِ   زُهْرُ الكواكبِ تعويذًا وتزيينا

٣٠- ما ضرَّ أَنْ لم نكن أكفاءَهُ شرفًا   وفى المودّةِ كافٍ من تكافينا

* * *

---

[1] الورق : الدراهم الفضية.

[2] تأوّد : تمايل؛ آدته : أثقلته؛ توم العقود : عقود مزدوجة من اللؤلؤ؛ البُرى : الخلاخيل، جمع بُرة.

[3] الظئر : الحاضنة والمرضعة، أكلة : جمع كلّة وهى الستائر الرقيقة.

٣١- يا روضةً طالما أجنتْ لواحظَنا ... وردًا جلاه الصِّبا غضًا ونِسْرينا
٣٢- ويا حياةً تملّينا بزهرتها ... مُنىً ضروبًا ولذّاتٍ أفانينا
٣٣- ويا نعيمًا خَطَرْنا من غَضَارته ... في وشي نُعمى سحبنا ذَيْلَهُ حينا
٣٤- لسنا نسمّيكِ إجلالاً وتكرمةً ... وقَدْرُكِ المُعتلِي عن ذاك يُغنينا
٣٥- إذا انفردتَ وما شوركتَ في صفةٍ ... فحسبُنا الوصفُ إيضاحًا وتبيينا

* * *

٣٦- يا جنّة الخُلدِ أُبلدنا بسدرتها ... والكوثرِ العذبِ زقُّومًا وغِسْلينا[1]
٣٧- إنْ كان قد عزّ في الدُّنيا اللِّقاءُ ففي ... مواقف الحشر نلقاكم ويكفينا
٣٨- كأنّنا لم نَبِتْ، والوصلُ ثالثُنا ... والسّعْدُ قد غَضّ من أجفان واشينا
٣٩- سِرّان في خاطر الظّلماء يكتُمنا ... حتّى يكادَ لِسانُ الصُّبح يُفشينا
٤٠- لا غرو في أنْ ذكَرْنا الحُزنَ حين نهتْ ... عنهُ النُّهى، وتركْنا الصّبر ناسينا
٤١- إنّا قرأنا الأسى يوم النّوى سُورًا ... مكتوبةً، وأخذنا الصّبر تلقينا
٤٢- أمّا هواكِ فلم نعدِلْ بمنهله ... شِربًا، وإن كان يروينا فيُظمينا
٤٣- لم نَجْفُ أفقَ جمالٍ أنتِ كوكبُهُ ... سالينَ عنهُ، ولم نهجره قالينا
٤٤- ولا اختيارًا تجنّبناهُ عن كَثَبٍ ... لكنْ عَدَتْنا -على كُرهٍ- عوادينا

* * *

٤٥- نأسى عليكِ إذا حُثّتْ مُشَعْشَعَةً ... فينا الشّمولُ، وغنّانا مغنّينا
٤٦- لا أكؤسُ الرّاحِ تُبدي من شمائلنا ... سيما ارتياحٍ، ولا الأوتارُ تُلهينا
٤٧- دومي على العهد -ما دُمنا- مُحافِظةً ... فالحرُّ مَنْ دان إنصافًا، كَمَا دِينا
٤٨- فما استعضنا خليلاً منكِ يحبِسُنا ... ولا استفدنا حبيبًا عنك يَثْنينا

---

[1] السدر : شجر النبق؛ والزقوم : شجرة ذات ثمر مُرّ.

ولو صبا نحونا مِن علُو مطلعهِ … بدرُ الدُّجى لم يكن -حاشاك- يُصْبينا

أبكي وفاءً -وإن لم تبذُلي صِلةً- … فالطّيفُ يُقنعنا، والذِّكرُ يكفينا

وفي الجوابِ متاعُ إنْ شَفَعْتِ بهِ … بيضَ الأيادي التى ما زلت تُولينا

عليك منّا سلامُ اللهِ ما بقيتْ … صَبَابةٌ منكِ نُخفيها فتُخفينا

يكشف الخطاب الشعرى -منذ بدايته- عن تأزُّم علاقة ابن زيدون بولّادة؛ تلك الأميرة القرطبية، وتحوّل تلك العلاقة من الإيجاب إلى السلب أو من الوصل إلى الهجر، وبذلك يُفصح البيت الأول عن بؤرة النّص ويمنحنا مفاتيحه ويؤدى مهمة العنوان فى القصيدة الحديثة، فيكون هو المفتاح الذهبى للولوج إلى عالم النّص، ويُحدِّد للقارئ منذ البداية مسار التجربة الشعورية.

ولأن الفكرة الأساسية التى تتمحور حولها القصيدة هى تحول تجربة العاشقين من الإيجاب إلى السلب، فإنّ الشاعر يعتمد اعتماداً أساسيًا على منهج "التضاد التعبيرى" ممثلاً فى عنصرى "التضاد" و"المقابلة"، فيقابل بين زمنين: الزمن الماضى المرادف لزمن "التدانى" أى القرب والوصال وطيب اللُّقيا، وبين الزمن الحاضر؛ زمن اللحظة الراهنة المعادل للتنائى والتجافى. وبذلك تضعنا القصيدة منذ البداية أمام زمنين متقابلين يستأثر كل منهما بموقف مناقض للآخر، وسيظل ذلك سمة أساسية تُلوِّن القصيدة كلها.

وما إن تكاشف الذات نفسها بالحقيقة المؤلمة وقد تحوّلت إلى زمن الفراق حتى تفقد تماسكها، فيرتفع صراخها، وينعكس ذلك على الخطاب الشعرى، فينزع إلى "الجهارة" و"الخطابية" ويبدو أقرب إلى صراخ الثكالى ونواحهم، وتبدو تلك النون الممدودة المطلقة التى تتردد فى ختام كل بيت وكأنها صرخة حزينة يردّد الفضاء أصداءها.

وتعكس تلك النغمة الحادّة المدويّة عدم تقبل الذات فكرة الفراق وعدم تكيُّفها مع الزمن الجديد، كما تعكس ما أصابها من تصدُّع، فلا تملك إلا أن تصرخ معبرة عن تصدُّعها وانهيارها، ولذلك يُستهل البيت الثانى بصيغة "ألا" الخطابية التى تُستخدم للتنبيه والإشارة إلى أن ثمة أمرًا جللاً قد حدث، و[illegible]خدم الشاعر صيغ التحقيق والتقرير مثل: "قد حان" ... و"صبّحنا" وهى صيغة زمنية تُحدّد زمن التحول من الوصال إلى الهجر ويساعد "التضعيف" فيها على مضاعفة الإحساس بهول الفراق الذى يُعبّر عنه بصورة دالة هى "صبح البين"، وتستوقفنا هذه الصورة الاستعارية؛ فالصبح أو الصباح يوحى بالنور والإشراق ويمثل حلمًا للشعراء والعشاق المؤرّقين، فلماذا اختلف إحساس الشاعر بالصباح

وقرنه بالبين ؟ إنّ ذلك يعنى أن الزمن الحقيقى أو المثالى عنده هو الليل المرادف لزمن الوصال، فالليل هو زمن اختلاس العشق حيث لا رقيب ولا كاشح، ومن هنا فإنّ الشاعر يرى فى الصباح زمنًا مضادًا لزمنه الخاص، فقد أتى الصباح نذيرًا بالفراق مثلما رآه ناجى فى قصيدة "الأطلال" :

وإذا النُّور نذيرٌ طالعٌ　　　　وإذا الفجرُ مُطِلٌّ كالحريقْ

وتتضافر الألوان البديعية فى تعـ ـق تجربة الشاعر وتلوينها بألوانٍ قاتمة، فيتجانس "الحين" بمعنى الزمن مع "الحين" بمعنى "الهلاك" بحيث ترى الذات فى تحول زمن سعادتها إلى النقيض تحولاً من الحياة إلى الموت وبذلك تكتسب تجربة العشق أبعاداً أكثر عمقًا وإنسانيةً؛ بحيث يصبح الحبُّ والوصال مرادفين للحياة، ويصبح "البين" معادلاً للموت والهلاك.

ويأتى طرح السؤال فى البيت الثالث ليثير الوعى بعدة حقائق؛ فهو يؤكد أولاً حقيقة الانفصال بين العاشقين وتباعد المسافة المكانية بينهما، ومن ثَمّ فالشاعر يبحث عن "وسيط" ينقل إليها "رسالته" المبثوثة فى الأبيات التالية، منحيًا باللائحة على "الزمان" الذى أحدث هذا التحوُّل فأبدل بالسعادة شقاءً، وبالقرب نأيًا وبالوصال فراقًا وهجراً. ولا يفتأ "التضاد" يمارس دوره الفاعل فى تهييج الأحزان واستثارة المشاعر بوضع الحاضر المفعم بالمرارة والألم إزاء "الماضى" المشحون بالأنس والسعادة. ويؤدى طباق السلب بين (لا يبلى) و(يبلينا) دوراً مزدوجًا؛ فهو يسحب دلالته السلبية على "الحزن" فيبدو غير قابل للفناء والتلاشى والبلى، فيكتسب "ديمومة" ويكون باقيًا ما دامت الحياة، كما يكون فى الوقت ذاته قادراً على "إفناء" الشاعر العاشق؛ وهو ما يعطى تجربة الشاعر "مصداقية" ويكسبها عمقًا. ومن ناحية أخرى، فإن طرح السؤال فى البيت الثالث يكشف عن أول ملمح من ملامح صورة المحبوبة؛ فهى تبرز فى ثوبٍ معنوىّ؛ فى صورة من ألبس الشاعر رداءً حزينًا لا يبلى، ولا يستخدم الشاعر ضمير المفرد فى وصفها بل يصفها بصيغة الجمع (من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم ...) وهو استخدام له دلالته؛ إذ يخلع

على "المفرد" قدرات "المجموع"، فيبدو الأثر مضاعفًا، وكأن انتزاحها أو نأيها يُعادل انتزاح الناس جميعًا، أو كأن أحزان الناس جميعًا انصبّت فى نفسه.

ولأن القصيدة كلها دفقة شعورية واحدة فإن الترابط المعنوى هو السمة الأساسية فيها؛ فالتجربة تنصبُّ فى أبياتها التى تتواصل وتتلاحم سواء من خلال الربط بأدوات العطف، أو اتصال بعض الأبيات معنويًا ونحويًا كما فى البيت الثالث وما يليه. وتتردد فى البيت الخامس إشارة إلى دور "الأعداء" فى التفريق بين العاشقين :

غِيظ العِدا من تساقينا الهوى، فدعوْا بأن نَغَصّ، فقال الدّهرُ : آمينا

ويمثل هذا الدور عنصرًا أساسيًا من عناصر تحول التجربة عن مسارها، فالحسّاد مسئولون عما آلت إليه التجربة، ولكن صورة "الدهر" التى تبرز مرة أخرى تؤكد نظرة الشاعر إليه باعتباره مسئولاً عن هذا "التحوُّل"، فهو الذى استجاب إلى دعاء الحسّاد وأورث العاشق غصة الفراق وسلبه لذّة القرب والوصال. ويؤكد اقتران الفعل بالفاء فى البيت السادس ما أشرنا إليه من تلاحم الأبيات وتدفُّق المعنى، ويعود (التضاد) ليؤدى دوره مرة أخرى فى تجسيد هذا "التحوُّل" وتأكيد واقع الفراق، فقد انحلّ حبل الهوى ونصدُّع ما كان معقودًا فى نفسيهما من آمال وعهود :

فانحلّ ما كان معقودًا بأنفسنا وانبتّ ما كان موصولاً بأيدينا

وتتآزر صيغة الفعلين المضعّفين (انحلّ)، و(انبتّ) فى تأكيد المعنى وكأنهما يشدّدان على تقرير واقع انفصام عُرى العلاقة. وقد جاءا لازمين مكتفيين بنفسيهما ليخليا مسئولية العاشقين عمّا حدث.

ويعود الشاعر مرة أخرى فى البيت السابع إلى "المقارنة" من خلال استدعاء صورة الماضى بما فيها من غبطة واطمئنان وأمان ليضعها مقابل الحاضر بما فيه من حزن وتعاسة وتباعد :

وقد نكونُ، وما يُخشى تفرُّقُنا فاليوم نحن، وما يُرجى تلاقينا

ولا تفسير لهذا الإلحاح فى مقابلة الزمنين المتضادين سوى تعلّق الشاعر بماضيه وتشبثه بزمن الوصال ورفض واقعه رفضًا تامًا، وفى استخدام صيغة (وقد نكون) فى مجال التعبير عن الماضى ما يؤكد إنكار الشاعر حاضره وإحساسه بامتداد زمن الوصال (الماضى) إلى الحاضر ولو على سبيل التوهُّم أو الخيال المناقض لزمن الحاضر أو الزمن الواقعى الذى تحدّده دالة (اليوم)، ونلاحظ كذلك حرص الشاعر على استخدام ضمير الجمع بصورة منتظمة أو مطّردة واقعًا تحت تأثير الفعل والمفعولية مثل (يضحكنا – يبكينا ... يسلينا – يلينا) أو تحت تأثير الإضافة (أنفسنا – أيدينا – تفرقنا – تلاقينا) وهى إشارات دالة على توحُّد العاشقين أمام الأحداث سلبًا وإيجابًا ووقوعهما ضحيتين لظروف خارجة، (كالزمان والدهر والأعداء).

وتعود صورة الأعداء للظهور مرة أخرى فى البيت الثامن :

يا ليت شعرى –ولم نُعتب أعاديكم– هل نال حظًا من العُتبى أعادينا؟

غير أن هذه الصورة تبدو مختلفة عما جاءت عليه من قبل، فهى ترد هنا مجزّأة لا موحّدة، فللمحبوبة أعداؤها وللشاعر أعداؤه، وللمرة الأولى نشعر بانفصال موقفى العاشقين وتباين ردود أفعالهما إزاء موقف الأعداء، ولذلك يستخدم الشاعر أسلوب (ليت شعرى) ليعكس ما بداخله من حيرة إزاء موقف ولّادة من أعدائه[1]، وهو موقف يقترن بالشك، ويقترب من (الإدانة) كما يتضح من خطاب ابن زيدون الاستفهامى: "هل نال حظًا من العتبى أعادينا؟ ".

ويشفُّ الخطاب الشعرى –فى البيت التاسع– عن طبيعة تلك الذات العاشقة المطبوعة على الوفاء –برغم القطيعة والهجر :

لم نعتقدْ بَعْدَكُمْ إلاّ الوفاءَ لكـمْ رأيًـا، ولم نتقلّدْ غيـرَهُ دِينا

وهذا الموقف المبنىّ على الوفاء الخالص يزيد من مصداقية التجربة ويكسبها ثراءً ويمنحها بُعدًا إنسانيًا عميقًا. وفى استخدام أسلوب القصر أو الاستثناء المفرّغ ما

---

[1] هى إشارة إلى الوزير ابن عبدوس غريم ابن زيدون ومنافسه فى حب ولادة.

يؤكد إيمان الشاعر بالوفاء باعتباره القيمة الكبرى التى ترتفع فوق ما يعتقده أو يؤمن به. ولاشك أن الوفاء يستدعى بالضرورة الصفة النقيض؛ صفة الغدر وكأن الشاعر يومئ من طرفٍ خفىٍ واضعًا ولاّدة موضع المقارنة والاختيار عساها تصدر عن مثل موقفه. وهنا يقترن خطاب العاشق بالعتاب :

ما حقُّنا أن تُقرُّوا عينَ ذى حَسَدٍ ... بنا، ولا أن تسرُّوا كاشحًا فينا

وتعود صورة الأعداء للمثول من جديد وقد خضعت هى الأخرى للتحوُّل وإن كان فى صورته الإيجابية لا السلبية، فقد شخص الأعداء أولاً فى موقف "الغيظ" والرغبة فى التفريق بين العاشقين. وحين تمّ لهم ما أرادوا عادوا للظهور فى صورة "الرضا" ثم فى صورة "السرور" و"الاطمئنان" كما تعبّر عن ذلك الصورة الكنائية "ما حقنا أن تقروا عين ذى حسدٍ بنا ..." فهم ينامون قريرى الأعين بعد أن منحتهم ولادة الفرصة ليبلغوا مأربهم... وهنا يتحقق "التقابل" من جديد بين العاشق اليائس الحزين، والغريم المسرور القرير العين.

ويأبى التحوُّل إلا أن يضرب بجرانه على كل شىء فى القصيدة؛ إن سلبًا أو إيجابًا؛ حتى فى مقام الإحساس باليأس؛ فقد خضع أيضًا لسُنَّة التحوُّل؛ فبعد أن كانت الذات العاشقة تستشعر الراحة والسلوى والعزاء فى غمرة إحساسها باليأس، إذا بهذا اليأس يُغرى الذات ويستثير الشوق والحنين فيلبس بذلك رداء غير ردائه، ويؤدى وظيفة تناقضَ وظيفته :

كنّا نرى اليأسَ تُسْلينا عوارِضُهُ ... وقد يئسنا، فما لليأسِ يُغرينا ؟

فاليأس لم يصرف العاشق بل أغراه بالأمل وضاعف الشوق والحنين فى نفسه، وكذلك فعل هجر ولادة إذ فجّر طاقات الشوق الكامنة فى أعماقه :

بنتم وبنّا، فما ابتلّتْ جوانحُنـا ... شـوقًا إليكمْ، ولا جفّتْ مآقينا

إن ترتيب الأفعال فى البيت يشير إلى أن ولاّدة هى التى بدأت "البين" ونلاحظ أن الفعلين قد انفصلا واستأثر كلاهما بضمير يدلُّ على أحد الطرفين، وقد جاء هذا

الانفصال فى الأفعال على غير العادة؛ فطالما توحّد الضميران وتلبّسا بالفعل والحرف والاسم (صبّحينا - يضحكنا - يبكينا - تساقينا ... لقيانا ... بنا ... بأنفسنا ... إلخ" وقد جاء هذا الانفصام فى الفعلين (بنتم ... وبنّا) ليعكس واقع التفرُّق الجسدى والانفصال المكانى بين العاشقين، وقد شهدت الأفعال الأخرى فى البيت غيابًا للمحبوبة، واستقلّت الذات بالتعبير عن مواجدها وآلامها على الرغم من تلبُّس الضمائر بصيغة الجمع (فما ابتلّت جوانحنا ... ولا جفّت مآقينا) ذلك لأن المحبوبة فى حالة غياب فعلىّ يحول دون وقوف الشاعر العاشق على حالتها الشعورية وحقيقة موقفها الوجدانى منه. ومع ذلك فلم يتخلّ الشاعر عن شوقه ولم يحل بُعْد المكان بينه وبين عاطفته المشبوبة، بل زادها تأججًا واحتدامًا كما يعبّر عن ذلك التعبير الكنائى "فما ابتلّت جوانحنا" الذى يتقابل مع التعبير الآخر : "ولا جفّت مآقينا" واللافت أن التطابق بين الفعلين (ابتلّت) و(جفّت) يؤدى دورًا فنيًا جديدًا، فهو لا يُحقّق التضاد الفعلى بل يُحقّق "التوحُّد" فى وصف الحالة الشعورية للذات؛ حيث تنعكس عليها آلام الفراق والغياب فى صورها المختلفة. وقد جاءت أبنية الأفعال -فى الأغلب- مضعّفة لتؤكد تجذُّر معانيها ومدلولاتها كما فى الفعلين (جفّت - ابتلّت) فالنطق بهما يستوجب الوقوف والإطالة عند حرفى التضعيف مما يتوافق مع طول معاناة الذات من آلام الفراق.

إن موقف "البين" وتداعياته يحاصر الذات بقوّة، فتبدو فى البيت الثالث عشر وهى تجاهد للحفاظ على تماسكها وتجلُّدها :

نكادُ حين تُناجيكُمْ ضمائرُنا   يقضى علينا الأسى، لولا تأسّينا

ويلفتنا فى البيت استخدام مركّب الإضافة (ضمائرنا) دلالةً وتركيبًا - فإسناد "الضمائر" إلى "المناجاة" ووقوعها موقع الفاعلية تأصيل لقيمة الوفاء التى آمن بها الشاعر دينًا ومذهبًا؛ ولذلك حلّ التعبير بـ "الضمائر" محل التعبير بـ "النفوس" و"القلوب" التى هى ألصق بالمناجاة، وقد جاءت "الضمائر" بصيغة الجمع برغم انسحابها على الشاعر وحده لأن الجمع يدل على "الكثرة" وكأنّ الذات قد نمت وتكاثرت لتستوعب هذا القدر

الهائل من أحاسيس الشوق. ويأتى استخدام فعل "المقاربة" ليَضفى مزيداً من الواقعية والصدق على مشاعر الذات العاشقة التى تكاد الأحزان تعصف بها وتقضى عليها لولا تأسّيها وتجلُّدها وتعلُّلها بالآمال. ويساهم الجناس بين "الأسى" و"التأسى" فى تحقيق المقاربة والتوحُّد بين المعنيين حيث تظل الذات نهبًا مقسّمًا بينهما.

إن هذا الحوار الداخلى أو المناجاة -وإن كانت تداعياتها لم تقض على الذات- إلا أنها أسلمتها إلى حالة من الشعور باليأس والعجز، فهيمن عليها الإحساس بـ (الفقد) وهو شعور قاتل لا يجعل للحياة معنى فى غياب الأحيّة فتستحيل إلى عالم سوداوى موحش :

حالت لفقدكمُ أيامنا فغدتْ سوداً، وكانت بكم بيضًا ليالينا

إنّ أبنية "التحول" و"التضاد" و"المقابلة" تعود لتؤدى دوراً فاعلاً فى تصوير الموقف النفسى، وتجسيد معاناة الذات وشعورها بـ "الفقد"؛ فَقْد الإحساس بمعنى الحياة وجدواها إثر فقد المحبوبة وغيابها.

ويؤدى التضاد اللونى دوراً خطيراً فى وصف التحوُّل بين الزمنين النقيضين : زمن الحب وزمن البين (الفقد)، المرادفين لعالمى النور والظلام أو البياض والسواد أو الحياة والموت. ويلفتنا ما يعكسه هذا التضاد من دلالات نفسية وشعورية؛ فقد خلع الشاعر أحاسيسه على الزمن فلوّنه برؤاه الداخلية، وأعاد تشكيله وفق مشاعره وأحوال نفسه لا كما هو فى الواقع؛ فارتبط الفقد بالسواد؛ وفقدت الأيام لونها الحقيقى أو الواقعى (البياض) وتسربلت بالسواد حين غابت المحبوبة، وفى المقابل فإن الليالى التى هى -سوداء فى الواقع- فارقت لونها أيام الوصال حيث خلع الشاعر عليها أحاسيسه وتزيّت باللون الأبيض ... فكانت بولادة بيضًا ...

وتشرع الذات تستحضر ذلك الماضى المضيء هربًا من حاضرها المسكون بالقتامة والجهامة، وتخلع عاطفتها مرة أخرى على ما حولها، فيكتسب العيش نضارته من تألُّف الحبيبين، وتستمد "مرابع اللهو" والأنس صفاءها من تصافيهما :

إذ جانبُ العيشِ طلقٌ مِن تألُّفنا ... ومَرْبَعُ اللهو صافٍ من تصافينا

وتعود صورة العاشق إلى التوحُّد من جديد حيث نشهد حضورًا مكثّفًا لضمائر الجمع أو الفاعلين : "تألُّفنا – تصافينا – هصرنا – جنينا – ماشينا ..." وتتردد صور الرى والقطاف والخصوبة والإثمار وتتلبّس مفردات الطبيعة وصورها بمفردات العشق كصورة غصون الوصل الدانية القطاف، ولا تلبث الذات أن تنفصل عن ماضيها وتفارق حلمها ولكنها لا تنسى أن تغمره بمشاعرها الفيّاضة فتدعو له بالسُّقيا، وتؤثر المحبوبة وحدها بالفضل حين تُنيط عهد السرور بها فى صورة من صور الحبّ النادر وإنكار الذات.

لِيُسْقَ عهدكُم : عهدُ السُّرور فما ... كُنتم لأرواحنــا إلا رياحيــنا

إنّ خطاب ابن زيدون الشعرى يؤكد مبلغ تقديره واحترامه لولّادة، ولعل فى مخاطبتها بضمير الجمع دائمًا ما يفصح عن ذلك، وتلك سمة تتردّد فى الشعر الأندلسى حيث كانت المرأة تحظى بالتقدير والإجلال. كما يؤكد هذا الخطاب المكانة التى شغلتها ولّادة من نفسه وقلبه، ولا يخفى ما يعكسه تشبيهها بالرياحين من دلالات نفسية؛ فالرياحين تبعث الحياة فى النفس وتُبهجها، وتُذكّر بنعيم الخلد والجنان كما فى قوله تعالى : {فروح وريحان}، وكأن الرياحين مرادفة للحياة ومن هنا فقد جاء الجناس بين (أرواحنا) و(رياحينا) –لا ليجمّل المعنى ويُحسّنه فحسب– بل ليؤكد –أساسًا– هذا التلازم بين الطرفين –الروح والريحان– أو العاشق والمعشوقة، بالإضافة إلى قصر عمر الريحان إذ يذوى سريعًا قياسًا بقصر زمن الوصال.

وما دامت ولّادة هى الرياحين أو الحياة ذاتها فإن الشاعر لا يحيد عن وفائه لعهدها ولا يصرف عنها أمانيه.

ويلفتنا هذا الحضور المكثّف لأساليب النفى فى الأبيات الثلاثة :

لا تحـــسبوا نـأيكم عنّـــا يُغيِّرنـــا ... إن طالمـــا غيّـــر النـــأىُ المُحبينـــا

واللهِ مـــا طلبـــت أهواؤنـــا بـــدلاً ... مـــنكمْ، ولا انـــصرفتْ عـــنكم أمانينـــا

ولا اســـتفدنا خليـــلاً عنـــك يَشْـــغَلُنا ... ولا اتخذنـــا بديـــلاً منـــك يُسْـــلينـــا

وهذا الخطاب الشعرى الذى يعتمد على بنية (النفى) فضلاً عن القسم يؤكد ذلك الحضور الطاغى لولّادة فى نفس ابن زيدون ونفى كل ما يمكن أن يصرفه عنها أو يحلّ محلّها.

وتتنوع أنماط الخطاب لتأكيد وفاء الشاعر وأمله فى عودة الوصال فيعمد إلى أساليب النداء فى البيتين (٢١، ٢٣) بحثًا عن رُسُل أو "وسطاء" يحملون صوته أو "رسالته" إلى الحبيب النائى، فيخاطب (البرق) و(نسيم الصّبا) وليس كمثلهما شىء أسرع فى تبليغ الرسالة ... آملاً أن يجد لذكراه صدى فى نفس ولّادة، ممنيًّا النفس بكلمة أو تحية تعيد إليه الحياة من جديد، مستعطفًا الدّهر أن يُعيد ذلك الماضى أو الزمن الذى طالما تقاضيا فيه الوصال :

يا سارىَ البرقِ غادِ القصرَ واسقِ به	مَنْ كان صِرْفَ الهوى والودّ يسقينا
واسأل هنالكَ : هل عنّى تذكُّرنا	إلفًا، تذكُّرُه أمسى يُعنّينا ؟
ويا نسيمَ الصَّبا بلِّغْ تحيّتنا	مَنْ لو على البُعْدِ حيّى كان يُحيينا

ومع ما تشغله ولادة من منزلة كبرى فى نفس ابن زيدون، فإن صورتها فى الأبيات (٢١ - ٢٤) تميل إلى التعميم والإبهام ولا تمتاز بملامح محدّدة ربّما لبعد العهد والمكان بينها وبين الشاعر حيث تشير الروايات إلى أنه فرّ من سجنه بقرطبة إلى إشبيلية، ولكنّ قلبه جذبه إلى حبيبته بقرطبة فأرسل لها هذه القصيدة ... وتتبدّى تلك الصورة المبهمة غير المحددة الملامح من خلال استتارها فى اسم الموصول ذى الدلالة المبهمة (من) كما فى قوله :

- من كان صرف الهوى والود يسقينا.
- من لو على البعد حيّى كان يُحيينا.

كما يتمثل ذلك فى وصفها بنكرة مبهمة فى قوله :

واسأل هنالكَ هل عنّى تذكُّرنا	إلفًا، تذكُّرُه أمسى يُعنّينا

غير أنّ هذه الصورة لا تلبث أن تتحدّد وتحضر حضورًا ماديًا كثيفًا في هذه اللوحة الفنية النادرة التي يرسمها العاشق لمعشوقته :

ربيبُ مُلكٍ كأنّ اللهَ أنشأهُ ... مِسْكًا، وقدّر إنشاءَ الورى طينا

أو صاغَهُ وَرِقًا محضًا، وتوّجهُ ... من ناصع التّبر إبداعًا وتحسينا

إذا تأوّد آدَتْهُ رفاهيةً ... تُومُ العقودِ، وأدمته البُرى لينا

كانت له الشّمسُ ظئرًا في أكِلّتِهِ ... بل ما تجلّى لها إلاّ أحايينا

كأنّما أُثبتت في صحن وجنته ... زُهْرُ الكواكبِ تعويذًا وتزيينا

ما ضرَّ أنْ لم نكن أكفاءَهُ شرفًا ... وفي المودّةِ كافٍ من تكافينا

إنّ وصف "ربيب مُلك" بما يشيعه من دلالات هو أكثر الصفات تحديدًا لشخصية ولاّدة؛ تلك الأميرة القرطبية، سليلة الملوك، التي تجري في عروقها دماء العزّ والجاه والشرف، والتي نشأت كما ينشأ أبناء وبنات الملوك في أحضان النعيم والذّهب وكأنّ الله ميّزها على سائر خلقه فأنشأها من المسك وأنشأهم من الطين، أو صاغها من الفضة الخالصة وتوّج الوجه الفضّي بالشّعر الذهبي فغدت مثالاً لقدرته على الإبداع، وقد وهبها الله صفات فارقة أخرى، كرقة الجسم ونعومته، فإذا تثنّت أو تمايلت أثقلت حركتها الحلّي، وأدمت الجسد الرقيق المرهف اهتزازة الخلاخيل. وتلفتنا صورة الشمس المرضعة أو الحاضنة بدلالتها الأسطورية، وهي امتداد لصورة المعشوقة التي تعلو فوق البشر، وتسمو فوق المخلوقات الطينية؛ فالشمس تنزل من عليائها وتتخلّى عن عرشها لتحيط ولاّدة في كلّتها بالرعاية، وتحلّ منها محلّ الأم أو الحاضنة، فكأنها "ابنة الشمس" أو "الآلهة" وهو بُعد أسطوري يعكس نظرة أبناء الشعب إلى الملوك وأبنائهم حيث وقر في نفوسهم أنّهم من طينة أخرى غير البشر. غير أنّ ابن زيدون لا يقنع بأن تكون الشمس مرضعة وحاضنة لولادة دون أن يُضيف إلى علاقتهما بُعدًا آخر يميل بكفة الميزان لصالح ولاّدة، حيث "تتعالى" و"تتدلل" على الشمس فلا تتجلّى لها إلا بقدر وفي أوقات محددة. ولا نستطيع أن نمرّ على هذه الإشارات مرور الكرام دون أن نستكنه دلالاتها، فالصورة

محاطة بهالة أسطورية وثمة إشارات تستوقفنا كاستخدام الفعل "تجلّى" بما يعكسه من دلالات دينية، وكذلك الإشارة إلى ولّادة بضمير "المذكّر" بصورة مطّردة فى تلك الأبيات الوصفية جميعها (أنشأه، صاغه، تأوّد، أدمته، له، أكلته، وجنته ... إلخ".

وهذا ما يجعلنا نرى صورة ذات أبعاد دينية وأسطورية عميقة؛ وكأن ابن زيدون بلغ فى عشقه لولّادة حداً فاق التصوُّر، فرفعها عن مرتبة "البشر" وأنزلها منزلة "الآلهة" فأصبحت "معبوده" الذى يدين له بالحب والوفاء، وإلا فمن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذىّ ترضعه "الشمس" ويَمتَنع عليها فلا يتجلّى لها إلا أحايينا ؟ ومن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذى تشرق النجوم فى وجهه فتكتسى وجنته بالنور، وكأنّ هذه الكواكب قد سُخِّرت لتشعّ بنورها فى وجهه، وتتحول إلى "تمائم" سحرية أو "تعاويذ" تحفظه من الأعين؟ لقد تصوّر ابن زيدون أن معشوقته ارتفعت عن البشر شرفًا، وعزًا، وخَلْقًا، وتكوينًا، وأقنع نفسه بهذه الحقيقة، فآمن بأنه أقل منها قدرًا ومنزلةً، وأنه لا يضيره ألا يكون كفؤًا لها فى الشرف والمجد وأن غاية ما يطمح إليه أن يكونا متكافئين فى المودة والحب.

إنّ ابن زيدون حين يستدعى صورة ولّادة على هذا النحو المكثّف فإنما يريد أن يقاوم أى احتمال لتلاشيها من ذاكرته، ويؤكد مثولها فى وجدانه، وتجذُّرها فى أعماقه، وهذا ما يُفسِّر انشغاله الدائم باستحضار صورتها فى تجلياتها المختلفة؛ وإضفاء صفات الخصوبة والنماء والإثمار عليها. ونلاحظ امتزاج صورتها بصور الطبيعة الحيّة المثمرة كالروضة والزهور، وهى فى نظره المعادل للحياة :

يــا روضـــةً طالمــا أجنـــتْ لواحظَنــا	وردًا جـــلاه الـــصِّبا غـــضًا ونــسْرينا
ويــــا حيـــــاةً تملّينـــــا بزهرتهـــــا	مُنًـــىً ضـــروبًا ولـــذّاتٍ أفانينـــا
ويـــا نعيمًـــا خَطَرْنـــا مـــن غَـــضَارته	فـــى وشـــى نُعمـــى سـحبنا ذَيْلَـهُ حينـا

ومع ذلك تظل صورتها محفوفة بهالة "قدسية" أو "علوية"، ويقترن خطابه لها بالتجريد والرهبة ويحمل سمات خطاب المتصوفة وأصحاب العشق الإلهي، وتبدو "المعشوقة" متعالية على البشر، منفردة بصفاتها، وينزع خطابه إلى التأدُّب حتى ليمتنع عن ذكر اسمها إجلالاً" و"تكرمة" وتأدُّبًا :

لسنا نسمِّيكِ إجلالاً وتكرمةً ... وقدرُكِ المُعتلى عن ذاك يُغنينا

إذا انفردتَ وما شوركتَ في صفةٍ ... فحسبُنا الوصفُ إيضاحًا وتبيينا

ولعلنا نلاحظ هنا تغيُّر نمط الخطاب وتجلِّى المحبوبة فى صورة الإفراد خلافًا لما كان سائداً من قبل حيث كان الخطاب بصيغة الجمع. لقد تجلَّت المعشوقة هنا بصورتها المفردة (نسميكِ – قدرك – انفردت – ما شوركت) بينما انفصل الشاعر عنها تحقيقاً لقناعته بتفرُّد المعشوقة عن البشر جميعًا واستئثارها بالمنزلة العليا شرفًا ومجداً وعلواً على نحو لا يطمح إليه أحد حتى العاشق نفسه. إنه "التضاد" الذى تُبنى عليه التجربة كلُّها؛ فهى من "مسك" وهو من "طين" وهى "ابنة الشمس" وهو ابن الأرض، وهى المتأبية البعيدة وهو المتذلل القريب، وهى "الرياحين" التى تبعث الحياة فى روحه بل هى الحياة ذاتها بل هى الحياة والخلود. أما هو فآدم الذى طُرد من جنة الخُلد وأُبدل بالكوثر العذب زقوماً وغسلينا :

يا جنة الخُلد أُبدلنا بسدرتها ... والكوثرِ العذبِ زَقُّومًا وغِسلينا

وهكذا يتجلى "التضاد" فى إحدى صوره ليضعنا أمام عالمين متقابلين : عالم الجنة المرادف لزمن الوصال فى الماضى، وعالم الجحيم الذى يعيشه العاشق فى الحاضر وهو بعيد عن معشوقته (جنّته) وشتان بين العالمين.

وما إن ترد صورة الحاضر على مخيلة الشاعر حتى يهرع إلى عالم الماضى، فيستحضر صوره المتلبّسة دائمًا بالطبيعة حيث التوحُّد أو التلاشى فى صورها، كصورة العاشقين وقد توحّدا وتلاشيا فى ليل العشق حتى استحالا "سرّين فى خاطر الظلماء"

وكما يؤدى الطباق دوره فى المقابلة بين عالمين أو زمنين متضادين، هما زمنا الوصل والفراق، فإنه يؤدى دورًا إضافيًا حين يُظهر التناقض فى الزمن الواحد، زمن تقلُّب العاشقين بين الإظلام والإصباح والكتمان والإفشاء :

سِرّان فى خاطر الظّلماء يكتُمنا حتّى يكادَ لِسانُ الصُّبح يُفشينا

ولا يقف دور "التضاد" باعتباره البنية المحورية فى القصيدة عند مجرد إظهار المعنى وضده أو المقارنة بين زمنين متضادين، ولكنه يلعب دورًا فاعلاً فى تعميق المعنى وتكثيف التجربة كما يبدو فى هذا البيت :

أمّا هـواكِ فلم نعــدِلْ بمنهله شربًا، وإن كان يُروينا فيظمينا

فالأمر لا يقف هنا عند مجرد المطابقة بين "الرىّ" و"الظمأ" ولكنه يتجاوزه إلى ما هو أعمق، فتمتدُّ جذوره إلى "بؤرة" التجربة، ويشعّ بدلالته النفسية، فيكشف عن تلك الذات التى تعانى (أزمة) ما، فتشعر بالحرمان دائمًا، وكلّما ارتوت أحسّت بالظمأ، فتظل ظامئة أبدًا إلى الارتواء العاطفى، طامحة إلى المزيد وهذا ما يُفسِّر كثرة تردُّد مفردات وصور الرىّ والماء فى القصيدة مثل (تساقينا – نغص – فما ابتلّت جوانحنا – ليسق عهدكم – يسقينا – غضّا – غضارته – الكوثر العذب – منهله – شربا – يروينا – يظمينا...).

إنّ هذا الحضور الكثيف لمفردات الارتواء والسُّقيا بدواله المختلفة يشفّ عن معاناة الذات وإحساسها بالحرمان والظمأ العاطفى وحاجتها الملحة إلى الارتواء الذى حُرِمت منه بفراق المعشوقة. وثمة صور وإشارات تتردد فى القصيدة تؤكد أن تجربة العاشقين لم تخل من هذا البعد الحسّى الخالص، كقول ابن زيدون :

وإذ هَصرنا غصون الوصل دانيةً قِطافُهـا، فجنيْـنا منه ماشينا

وقوله :

كأنّنا لم نَبِتْ، والوصــلُ ثالثُنــا والسَّعْدُ قد غضَّ من أجفان واشينا
سِرّان فى خاطر الظّلماء يكتُمنا حتّى يكادَ لِسانُ الصُّبح يُفشــينا

إن الذات قد اعتادت على "الارتواء" أيام الوصال ثم حرمت منه فجأة بعد هجر المعشوقة، فزادت معاناتها، وتضاعف إحساسها بالحرمان والظمأ العاطفى، وحاولت أن تستعيد الوصال فعجزت وحال "الوفاء" دون إيجاد "البديل" أو "الاستعاضة" بشبيه، وحين أخفقت فى التكيُّف مع واقعها الجديد، لم يعد أمامها إلا أن تستحضر صور الماضى وتقنع بالطيف وتكتفى بالحنين والذكرى وتطمع فى مقايضة الوفاء بمثله.

وقد أدّت اللغة دورها فى تجسيد تجربة ابن زيدون وإثرائها ورصدت ما لابسها من تحولات، واضطلعت بنية "التضاد" بالدور الأكبر، فكان هو السمة الغالبة، واحتشد المعجم الشعرى بألفاظ "التضاد" كالتنائى والتدانى، وطيب اللقيا والتجافى، والوصل والبين، والمسك والطين ... إلخ وخضعت "الأفعال" للتضاد هى الأخرى، وتفوقت على "الأسماء" فى هذا المجال، ومن أمثلتها :

مَــــنْ مُبلـــغُ الملبـــسينا بـــانتزاحهمُ	حُزنًــا مـــع الـدّهر لا يبلـى، ويُبلينـا :
أنّ الزمـــانَ الــذى مـــا زال يــضحكنا	أُنــسًا بقـــربهمُ قـــد عـــاد يُبكينـــا

وقوله :

سِــرَّان فى خـــاطر الظّلماء يكتُمنـــا	حتّـــى يكادَ لِسانُ الصُّبح يُفشـــينا

وقوله :

أما هـــواكِ فلم نعـــدِلْ بمنهـــله	شِــربًا، وإن كان يُروينا فيُظمينا

وتنوعت أنماط الطباق أو "التضاد" فتوزعت بين الاسم والفعل، والإيجاب والسلب، والتضاد اللونى، ولم يقتصر "التضاد" على رصد موقفين متضادّين بل ساهم فى تعميق التجربة وكشف الصراع المحتدم داخل الذات.

وقد ساهمت أبنية الأفعال فى رصد هذا التحوُّل، سواء بالاعتماد على أفعال التحوُّل والصيرورة مثل "حالَ ... غدا ... أضحى ... أصبح ..." أو المقابلة بين بنيتين متضادتين مثل قوله :

أنّ الزمانَ الذى ما زال يضحكنا   أُنسًـا بقربهمُ قد عاد يُبكينا

أو قوله :

كُنّا نرى اليأسَ تُسْلينـا عوارضُه   وقد يئسنا، فما لليأسِ يُغرينا

وقد تفوقت أفعال الزمن الماضى فى حضورها على أفعال الحاضر وما سواها فترددت بكثرة لتكشف انحياز الذات إلى الزمن الماضى واعتصامها به باعتباره زمن الوصل والسعادة.

وقد ارتبطت الظواهر الأسلوبية بتجربة الذات وكشفت عن أبعادها، ومن أكثر هذه الظواهر شيوعًا "النداء" و"النفى" و"القصر" و"الاستفهام".

وتكشف أنماط "النداء" المختلفة عن إحساس الذات بالوحدة والفراغ ومعاناتها من حالة "الفقد" وحاجتها إلى من يشاركها أحزانها ويخرجها من أزمتها، ونلحظ أن الشاعر توجّه بندائه -فى الأغلب- إلى عناصر الطبيعة، باعتبارها قد احتضنت حبّه وشهدت زمن الوصل والنعيم، وكثيرًا ما تتداخل صورة ولّادة مع صور الطبيعة وتمتزج بها فى نداءاته، فتتوحّد بالروضة والجنة والنعيم كقوله :

يـا روضـةً طالمـا أجنـتْ لواحظَنـا   وردًا جـلاه الـصِّبا غـضًا ونـسْرينا

ويـا حيـاةً تملّينـا بزهرتهـا   مُنـىً ضـروبًا ولـذّاتٍ أفانينـا

ويـا نعيمًـا خَطَرْنـا مـن غَضَارته   فـى وشـى نُعمـى سحبنا ذَيْلَـهُ حينـا

يـا جنّـة الخُلـدِ أُبـدلنا بـسدرتها   والكـوثرِ العـذبِ زقومًـا وغِـسلينا

وفى موقف "البين" و"التنائى" تشتد حاجة ابن زيدون إلى "رسول" أو "وسيط" ينقل أحاسيسه إلى المحبوبة النائية فلا يجد أجدر من "البرق" و"النسيم" لتبليغ رسالته :

يـا سـارىَ البرقِ غـادِ القصرَ واسقِ بـهِ   مَـنْ كـان صِـرْفَ الهـوى والـودّ يـسقينا

ويـا نـسيمَ الـصِّبا بلِّـغْ تحيّتنـا   مَـنْ لـو علـى البُعْـدِ حيّـى كـان يُحيينـا

وتـتردد أسـاليب الاسـتفهام لتعكس حيرة الذات واضطرابها ورغبتها فـى تجـاوز الواقع واستشراف ما تُخفيه الأيام، ويكثر الاستفهام بـ "هل" مقارنة بغيرها، فيتوجـه بها تارة إلى ولادة فى موقف الإنكار والدهشة والاستغراب كقوله :

"هل نال حظًّا من العتبى أعادينا ؟" .

ويتوجـه بهـا مـرة أخـرى فـى موقـف الـشك مـن شـعور ولادة ناحيتـه بعـد الهجر والبين :

واسأل هنالكَ : هل عنّى تذكُّرُنا	**إلفًا، تذكُّرُهُ أمســى يُعنّيــنا ؟**

ويرددها فى مقام التمنى والرغبة فى استعادة الماضى، كقوله :

فهل أرى الدّهرَ يقضينا مساعفةً	**منهُ، وإنْ لم يكن غِبًّا تقاضينا ؟**

ويـستخدم اسـم الاسـتفهام "مـن" فـى موقـف الحـيرة والوحـدة والبحـث عمـن يتوسط بينه وبين ولادة، فيقول :

مَنْ مُبلغُ الملبسيــنا بانتزاحهمُ	**حُزنًا مع الدّهر لا يبلى، ويُبلينا**

وقـد يـستخدم حـرف الاسـتفهام "مـا" فـى موقـف الإنكـار والاسـتغراب المقـترن بالتعجب، كقوله :

كُنّا نرى اليأسَ تُسْلينا عوارِضُه	**وقد يئسنا، فما لليأسِ يُغرينا ؟**

وتـتردد أسـاليب النفـى بكثـرة محمّلـة بـدلالتها التـى تنفـى مـسئولية الـذات عمـا حدث، وتؤكـد وفـاء الـشاعر وصدق عاطفته، وقـد يقـترن النفـى بالقصر إمعانًا فـى أداء وظيفته، كقوله :

لم نعتقدْ بَعْدَكُمْ إلاّ الوفاءَ لكمْ	**رأيًــا، ولم نتقلّدْ غيرَهُ دِينــا**

وقد يقترن بالقسم ويحضر مثل هذا الحضور الكثيف فى مقام نفى الانـشغال عـن التعلق بالمحبوبة أو الانصراف بغيرها عنها كقوله :

واللهِ ما طــلبت أهــواؤنا بدلاً	**منكمْ، ولا انصرفتْ عنكم أمانينا**
ولا استفدنا خليلاً عنك يَشْغَلُنا	**ولا اتخذنا بديلاً منكم يُسْــلينا**

وتتعدد صيغ النفى وأبنيته فقد يستخدم (ليس) الجامدة فى موقف النفى القاطع، كقوله :

لسنا نسمِّيك إجلالاً وتكرمةً   وقَدْرُكِ المُعتلى عن ذاك يُغنينا

وقد تجتمع (ما) النافية للفعل الماضى مع (لا) التى تؤدى المهمة ذاتها، كقوله :

بنتمْ وبِنّا، فما ابتلَّتْ جوانحُنا   شوقًا إليكمْ، ولا جفَّتْ مآقينا

وقوله :

فما استعضنا خليلاً منكِ يحبسُنا   ولا استفدنا حبيبًا عنكِ يَثْنينا

وقد يستخدم (لم) النافية الجازمة، فتقلب المعنى من الحاضر إلى الماضى أو تمتد بالمعنى فتنفى أى احتمال لجفاء العاشق أو هجره، كقوله :

لم نَجْفُ أفقَ جمالٍ أنتِ كوكبه   سالينَ عنهُ، ولم نهجره قالينا

وتتردد أساليب الطلب فى خطاب العاشق لمعشوقته النائية لتعكس رغبته الملحّة فى المحافظة على العهد ومبادلة الوفاء بالوفاء، كقوله :

دومى على العهدِ ما دُمنا مُحافِظةً   فالحرُّ مَنْ دان إنصافًا كَمَا دِينا

وقوله :

أَوْلى وفاءً -وإن لم تبذُلى صلةً-   فالطّيفُ يُقنعنا، والذِّكرُ يكفينا

وتلفتنا القصيدة بثرائها الموسيقى الذى يقارب "البذخ"، وثمة عناصر كثيرة ساهمت فى ذلك، منها الإيقاع الخارجى ممثلاً فى بحر "البسيط" بما تثيره موسيقاه من تدفُّق وغزارة ودوىّ، وهو ما ينسجم مع خطاب الشاعر بنغمته الحماسية التى تسعى إلى تغيير واقع الجمود وتهدف إلى إثارة عاطفة الطرف الآخر وتحريكها بعد أن ران عليها الجمود والسكون.

وتؤدى القافية بحروفها وتشكيلاتها دوراً مهمًا فى إثراء الموسيقى والتعبير عن الجو النفسى؛ فثمة حروف ثلاثة (هى الياء والنون وألف الإطلاق) تُشكّل مقطعًا موسيقيًا مميزاً بعلو الجرس وامتداده مما يخلق فضاءً صوتيًا واسعًا.

ويقوم الإيقاع الداخلى بدورٍ إضافى فى توفير هذا الثراء الموسيقى، ويُتوسّل إلى ذلك بوسائل شتى كالتماثل والتوازى بين أجزاء المقطع الشعرى حتى لتبدو بعض الأبيات أقرب فى موسيقاها إلى البناء التوشيحى من حيث العناية بالتقسيم المقطعى والمساواة بين الأبنية الإيقاعية، فمن ذلك :

أ- إذ جانب العيش. ب- طلقٌ. ج- من تألُفنـــا

أ- ومربع اللهو. ب- صافٍ. ج- من تصافينا.

وقوله :

أ- ولا استفدنا. ب- خليلاً عنكِ. ج- يشغلنا.

أ- ولا اتخذنا. ب- بديلاً منك. ج- يسلينا.

وقوله :

أ- فما استعضنا. ب- خليلاً منك. ج- يحبسنا.

أ- ولا استفدنا. ب- حبيبًا عنك. ج- يثنينا.

فثمة تماثل إيقاعى واضح بين كل مقطعين (أ = أ، ب = ب، ج = ج) وثمة قوافٍ داخلية تتحد بين المقطعين فتثرى الإيقاع؛ كالذى نراه فى المثالين الثانى والثالث حيث تطَّرد القوافى الداخلية بين المقاطع المتماثلة إيقاعيًا بحيث تستوجب القراءة الوقوف عند نهاية كل مقطع.

وتشيع هذه الظاهرة –ظاهرة التماثل الإيقاعى– بشكل لافت فى القصيدة، وكثيراً ما تتجزّأ المقاطع وتستقل ببنائها التفعيلى، بحيث يجد كل جزء من أجزاء الإيقاع ما يناظره، كقوله :

أ- ولو صبا نحونا. ب- من علو مطلعه.

أ- بدر الدجى لم يكن. ب- حاشاك يصبينا.

وقوله :

أ- لم نعتقد بعدكم. ب- إلا الوفاء لكم.

فكل مقطعين يتماثلان فى استقلالهما بوحدتين تفعيليتين مستقلتين هما : (مستفعلن فاعلن)، (مستفعلن فعلن).

وقد يتحقق هذا التماثل فى الأشطر الأخيرة مما يزيد الإيقاع ثراء كقوله (فالطيف يقنعنا، والذكر يكفينا)، وقوله : (إلفًا تذكُره، أمسى يعنّينا).

كما يتحقق هذا التماثل بالتتالى والتتابع فى أواخر الأبيات بحيث يأتى على هذا النحو :

- لسان الصبح يفشينا.
- تركنا الصبر ناسينا.
- أخذنا الصّبر تلقينا.
- ولم نهجره قالينا.
- على كُرهٍ عوادينا.
- وغنّانا مغنّينا.
- ولا الأوتار تلهينا.

ويؤدى التوازن فى أبنية الجمل هذا الدور الإيقاعى بصورة لافتة كما يبدو فى قوله :

أ- فانحلّ ما.	ب- كان معقودًا.	ج- بأنفسنا.
أ- وانبتّ ما.	ب- كان موصولاً.	ج- بأيدينا.

فثمة تماثل وتكافؤ فى الأبنية حيث تشابه المقطعان (أ - أ) فى مكوناتهما (حرف عطف + فعل ماض مضعّف + ما (النافية)، وتشابه المقطعان (ب - ب) فى البناء (كان + الخبر (اسم مفعول)، وتشابه كذلك المقطعان الأخيران (ج - ج) فى هيئتهما (جار ومجرور بالباء مع الإضافة لضميرى الجمع).

كما يتحقق هذا الثراء الإيقاعى من خلال ظاهرة (التكرار) التى تؤديها أساليب النداء، حيث يتتابع النداء بصيغة واحدة متشابهة (يا + النكرة) ثم تعقبها الجمل فى تماثلها وتوازنها الإيقاعى على هذا النحو :

- يا روضةً - طالما أجنت لواحظنا - وردًا جلاه الصبا - غضًا ونسرينا.

- ويا حياةً - تملّينا بزهرتها - مُنى ضروبًا - ولذّات أفانينا.

- ويا نعيمًا - خطرنا من غضارته - فى وشى نُعمى - سحبنا ذيله حينا.

وكثيرًا ما يتولّد الإيقاع من تآلف الحروف وتجاورها وتكرارها، كتكرار حروف الباء والتاء والجيم وتجاورها فى قوله :

بنتمْ وبِنّا، فما ابتلّتْ جوانحُنا   شوقًا إليكمْ، ولا جفّت مآقينا

وقد يتولد الإيقاع من تكرار حرف بعينه مثل حرف السين بجرسه المميز :

كُنا نرى اليأسَ تُسْلينا عوارِضُه   وقد يئسنا، فما لليأسِ يُغرينا

فقد تكرر حرف السين أربع مرات، منها ثلاث مع تكرار كلمة (اليأس) مرتين والفعل (يئسنا) مما يعمّق معنى اليأس فى نفس الشاعر.

ويضطلع (الجناس) بدور بارز فى إثراء الإيقاع، وهو يتردد فى القصيدة بصورة لافتة، وتتنوع أشكاله، فثمة جناس تام بين الألفاظ، وإن كان الجناس الناقص أكثر شيوعًا، وكثيرًا ما يأتى فى معرض التماثل الإيقاعى فيؤدى ما تؤديه القوافى الداخلية من انسجام نغمى كما فى قوله :

لا أكؤس الراح تبدى من شمائلنا   سيما ارتياحٍ ولا الأوتار تُلهينا

بحيث يمكن ترتيب البيت على هذا النحو :

لا أكؤسُ الرّاحِ   تُبدى من شمائلنا

سـيما ارتياحٍ   ولا الأوتارُ تُلهينـا

وقد يجتمع الجناس مع التماثل الإيقاعى فى الشطر الواحد، كقوله :

يقضى علينا الأسـى   لـــولا تــأسِّـيـنـــا

وقد يتحقق التجانس بين الفعل والاسم، كقوله :

ولا اختيارًا تجنّبناهُ عن كَثَبٍ   لكنْ عَدَتْنا - على كُرهٍ - عوادينـا

وقوله :

ويا نسـيمَ الصّبـا بلّغْ تحيّتنـا   مَنْ لو على البُعْدِ حييّ كان يُحيينا

وقد يتحقق التجانس بين اسم الفاعل والمصدر، كقوله :

إذ جانبُ العيشُ طلقٌ من تألُفنا   ومَرْبَعُ اللهو صافٍ من تصافينـــا

وقوله :

ما ضرّ أنْ لم نكن أكفاءَهُ شرفًا   وفــى المودّةِ كــافٍ من تكافيــنا

إن تردد حرف الكاف غير مرة فى الكلمات (نكن - أكفاءه - كافٍ - تكافينا) فضلاً عن التجانس اللفظى بين الكلمات الثلاث : (أكفاءه - كاف - تكافينا) إضافة على التماثل الإيقاعى بين المقطعين (ما ضرّ أن لم نكن) و(أكفاءه شرفا) حيث يستقل كل منهما ببناء تفعيلى موحّد هو (مستفعلن فاعلن) ... أقول إنّ تضافر هذه العناصر جميعها فى البيت الواحد يثرى الإيقاع ويمثل ظاهرة واضحة فى القصيدة كلها مما يطبعها بطابع موسيقى خاص. ومثل هذا الإيقاع الهادر يعكس حركة الذات، ويعبر عن التفجُّر العاطفى، أو يتفق مع تلك العاطفة الهادرة التى تمور فى نفس الشاعر العاشق.



ابن خفاجة

الجبل / الإنسان



قال ابن خفاجة (ديوانه ص ٢١٥ تحقيق د. سيد غزى

١- بعيشك هل تدرى أهوجُ الجنائب تخبُ برحسى أم ظهورُ النجائبِ
٢- فمالحتُ فى أولى المشارقِ كوكبًا فأشرقت حتى جبتُ أُخرى المغاربِ
٣- وحيداً، تهادانى الفيافى فأجتلى وجوهَ المنايا فى قناعِ الغياهبِ
٤- ولا جار إلا من حسامٍ مُصَمِّمٍ ولا دارَ إلا فى قُتودِ الركائبِ
٥- ولا أُنسَ إلا أن أُضاحِكَ ساعةً ثغورَ الأمانى فى وجوهِ المطالبِ
٦- بليلٍ إذا ما قلتُ قد بادِ فانقضى تكشّفَ عن وعدٍ من الظّنِّ كاذبِ
٧- سحبتُ الدّياجى فيه سودَ ذوائبٍ لأعتنقَ الآمالَ بيضَ ترائبِ
٨- فمزّقتُ جيبَ الليلِ عن شخصِ أطلسٍ تطلّع وضّاح المضاحكِ قاطبِ
٩- رأيتُ به قطعًا من الفجرِ أغبشًا تأمّلَ عن نجمٍ توقّدَ ثاقبِ
١٠- وأرعنَ طمّاحِ الذؤابةِ باذخٍ يطاولُ أعنانَ السّماءِ بغاربِ
١١- يسدُّ مهبَّ الرِّيحِ عن كُلِّ وجهةٍ ويزحمُ ليلاً شَهبه بالمناكبِ
١٢- وقورٍ على ظهرِ الفلاةِ كأنّهُ طوالَ الليالى مُطْرِقٌ فى العواقبِ
١٣- يلوثُ عليه الغيمُ سودَ عمائمٍ لها من وميض البرقِ حُمْرُ ذوائبِ
١٤- أصختُ إليهِ وهو أخرسُ صامتُ فحدّثنى ليلُ السُّرى بالعجائبِ
١٥- وقال : ألا كم كنتُ ملجأً فاتكٍ وموطنَ أوّاهٍ تبتّل تائبِ
١٦- وكم مرّ بى من مُدْلجٍ ومؤوّبٍ وقال بظلّى مِن مطىٍّ وراكبِ
١٧- ولاطمَ مِن نُكْبِ الرِّياح معاطفى وزاحمَ مِن خُضْرِ البحار جوانبى
١٨- فما كان إلا أن طوتهم يدُ الرّدى وطارتْ بهم ريحُ النّوى والنّوائبِ
١٩- فما خَفْقُ أيكى غير رجفةِ أضْلُعٍ ولا نَوْحُ وُرْقى غير صرخةِ نادبِ
٢٠- وما غيّض السّلونُ دمعى وإنّما نزفتُ دموعى فى فراقِ الأصاحبِ

٢١- فحتّى متى أبقى ويظعن صاحب ... أودّعُ منه رحلاً غيرَ آيبِ

٢٢- وحتّى متى أرعى الكواكبَ ساهراً ... فمن طالعٍ أُخرى الليالى وغاربِ

٢٣- فرحماكَ يا مولايَ دعوةَ ضارعٍ ... يمدُّ إلى نُعماك راحةَ راغبِ

٢٤- فأسمعنى من وعظهِ كُلّ عبرةٍ ... يُترجمها عنهُ لسانُ التجاوبِ

٢٥- فسلّى بما أبكى، وسرّى بما شجا ... وكان عنى ليِ السُّرى خيرَ صاحبِ

٢٦- وقلتُ وقد نُكّبتُ عنه لطيَّةٍ: ... سلامٌ فإنّى مِن مُقيمٍ وذاهبِ

ابن خفاجة هو أكثر الشعراء الأندلسيين التفاتًا إلى الطبيعة وامتزاجًا بها، وقد اعترته الوحشة فى أخريات حياته التى تجاوزت الثمانين فتنسّك وتملّكه هاجس الموت حتى ذكر الضبِّى نقلاً عن بعض شيوخه أنه كان يخرج من جزيرة شقر -وقد كانت وطنه- فى أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التى تقرب من الجزيرة وحده فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته : "يا إبراهيم تموت" يعنى نفسه، فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخرّ مغشيًا عليه»[1].

وقد انعكس هذا الإحساس على نظرته للطبيعة فى تلك الفترة من حياته ففارقته روح المرح التى صدر عنها فى أوصافه لها، وتحوَّل موقفه منها من البهجة والبشر إلى التأمل وطول النظر، وتحولت الطبيعة من امرأة فاتنة لعوب إلى صديق يرتدى ثياب الوعظ والحكمة، فاستنطقها واستمع إلى عظاتها وعبرها وأشرك النفس بسرّها وخاطبها خطابًا جديدًا كما يتمثل فى هذه القصيدة.

يتكشّف النّصُ -منذ بدايته- عن ذات قلقة مضطربة، غير مستقرة، تبدو فى حالة ارتحال، وتظهر وهى غير متماسكة، وقد اختلطت الرؤية أمامها، وفقدت القدرة على التحكُّم فى أمرها. ويكشف أسلوب القسم الذى تُستهل به القصيدة عن حاجة الذات إلى من يشاركها همومها، ولذلك فهى تتجه بخطابها إلى (الخارج) دون أن تُحدِّد شخصًا بعينه مما يخرج بالخطاب إلى دائرة أوسع فتنسحب (كاف الخطاب) على الإنسان عامة. ولكن لماذا جاءت صيغة القسم على هذه الصورة ؟ لماذا أقسم (بعيشك) ولم يقل (لعمرك) أو (بحياتك) أو أية صيغة أخرى من صيغ القسم ؟ إنّ دلالة (العيش) أو (المعاش) ترتبط بالسعى للحفاظ على الحياة وضمان استمرارها، وهو ما ينسجم مع فكرة (الرحلة) التى تقوم بها الذات؛ فالرحلة سعى وحركة ومحاولة لبلوغ هدفٍ ما.

إن البيت الأول مشحون بالدلالات التى تشير إلى أن تلك الرحلة هى رحلة الحياة ذاتها أو رحلة الإنسان فى الحياة، وهى رحلة محفوفة بالمخاطر؛ وليست هذه (الرياح

الهوجاء) أو (هوج الجنائب) إلا رمزًا لما يواجه الذات من مخاطر تكاد تعصف بها. وتشير دالة (رحلى) فى تركيبها الإضافى إلى "خصوصية" الرحلة (حيث أُضيف الرحل إلى ياء الملكية) كما توحى بتعرُّض ما يمتلكه الإنسان من متاع للخطر، وتشير كذلك إلى اقتران الحياة بالارتحال والرحيل؛ فالحياة فى جوهرها رحلة ولكن الإنسان لا يملك زمامها، ولا يعلم هل هو مُسَيَّر أم مُخيّر ؟ فتختلط أمامه الرؤية ويتضاعف إحساسه بالحيرة فيتوجّه بالسؤال إلى (الخارج) أو إلى أخيه فى الإنسانية مستحلفًا إياه بعيشه أو معاشه عساه يجد جوابًا شافيًا يُخرجه من ضباب الحيرة والقلق.

وإذا كان مُركّب الإضافة (هوج الجنائب) يرمز إلى التقلُّبات والأخطار التى تواجهها الذات فى رحلتها الدنيوية؛ فإن المركب الإضافى الآخر (ظهور النجائب) يتقابل معه، فيرمز إلى وسيلة الارتحال المأمونة التى اختارتها الذات بإرادتها، ولكنّ تقدُّم المركب الأول على الثانى يشير إلى رجحان كفّته ويعكس هيمنته على الذات وانشغالها به ويدل على تأثيره فيها أكثر من نظيره، ويأتى استخدام كلمة (هوج) بإيقاعها الصوتى المستمد من إيقاع الرياح العاصفة فيبدو كمؤثر صوتى قوى يوحى بجو العواصف الخارجية والداخلية التى تعصف بالذات.

وفى صورة من صور الترابط العضوى يأتى البيت الثانى ليبرر مغزى طرح سؤال الذات من ناحية، ويصوّر واقعها المتقلب من ناحية أخرى، حيث لا يقر لها قرار، فما إن تُشرِّق حتى تُغَرِّب. وتنفتح الدوال فتسمح بالتأويل وتجاوز المعنى المباشر بحيث تمسُّ مسألة وجود الإنسان ذاته، وتُجسد ثنائية الميلاد والموت أو الظهور والأفول. فما إن يسطع نجم الإنسان ويظن أنه اقترب من أحلامه الكبرى حتى يخبو ويتوقف كل شىء أمام سطوة الموت الذى يترصّده ويتهدد وجوده ويقضى على طموحاته. وهنا تكون المطابقة بين (المشارق) و(المغارب) مطابقة أو مقابلة بين الميلاد والموت أو بين شروق الحياة وغروبها. ولعل فى مجىء طرفى الطباق بصيغة الجمع ما يشير إلى اتساع مساحة الفضاء الزمنى وامتداد رحلة الميلاد والموت منذ بدء الخليقة. كما أن فى إضافة كلمة

(أولى) إلى (المشارق) دلالة على بدء رحلة الإنسان مع الحياة، وإن كان البناء التركيبى للبيت الثانى يشير إلى قصر تلك الرحلة (فما لحتُ .. فأشرقتُ ... حتى خبتُ) كما يعكس تشبيه الشاعر نفسه بـ (الكواكب) إحساس الذات بتعاليها وقيمتها ودورها الفاعل أو المضىء فى رحلة الحياة.

وبدءًا من البيت الثالث تبدأ الذات فى كشف معاناتها فى تلك الرحلة :

وحيدًا، تهادانى الفيافى فأجتلى	وجوهَ المنايا فى قناع الغياهبِ
ولا جار إلا من حسامٍ مُصَمِّمٍ	ولا دارَ إلا فى قُتود الركائبِ
ولا أُنسَ إلا أن أُضاحكَ ساعةً	ثغورَ الأمانى فى وجوهِ المطالبِ

إن الذات تبدو محاصرة بالوحدة، تتقاذفها الفيافى، وتلوح لها وجوه الموت فى خضم الظلام. وتضطلع أساليب النفى بدور واضح فى تكريس واقع الوحدة أو الفراغ؛ فلا جار، ولا دار، ولا أنيس، وإن كان فى دالة (الحسام المصمم) ما يشير إلى شجاعة الذات وحرصها على مواجهة أخطار الموت والفناء. كما تشير الصورة الاستعارية (ثغور الأمانى) بما تتضمنه من (تشخيص) إلى طموح الذات وتطلعاتها، وإن كان استخدام دالة الزمن (ساعة) يشير من ناحية أخرى إلى قناعة الذات بصعوبة خروج هذه الأمانى إلى حيِّز التحقيق.

وتأتى صورة الليل بدلالاتها النفسية لتضيف أبعادًا أخرى إلى أزمة الذات ومعاناتها :

بليلٍ إذا ما قلتُ قد باد فانقضى	تكشَّفَ عن وعدٍ من الظنِّ كاذبِ
سحبتُ الدياجى فيه سودَ ذوائبٍ	لأعتنقَ الآمالَ بيضَ ترائبِ
فمزّقتُ جيبَ الليلِ عن شخصِ أطلسٍ	تطلّع وضّاحُ المضاحكِ قاطبِ
رأيتُ به قطعًا من الفجرِ أغبشًا	تأمّلَ عن نجمٍ توقّدَ ثاقبِ

إن الذات تبدو فى هذه اللوحة التصويرية محاصرة بالظلام والوحشة، وقد اشتبكت فى صراع حاد مع واقعها، وكلما توهمت أنها خرجت من هذا الحصار الليلى تكشّف لها الواقع عن وعود وظنون كاذبة، وترتكز هذه اللوحة التى تستغرق أربعة أبيات على عنصر "المقابلة" لتكشف عن الصراع المحتدم بين الذات الطامحة إلى الآمال وواقع الظلام الكثيف. وتتحدّد المواجهة بين طرفين متضادين هما "سود الذوائب" و"بيض الترائب". وقد تشخّص طرفا الصراع، فاتخذت الدياجى السود شكل الذوائب فى طولها وكثافتها وامتدادها بينما اتخذت الآمال شكل النحور بلآلائها فضلاً عن وضعية أحد الطرفين (الذوائب) فى الخلف والآخر (النحور) فى الأمام مما يضيف أبعادًا أخرى إلى الصراع والمواجهة. وتشير دلالة الفعلين (سحبتُ، مزّقت) إلى فاعلية الذات فى مقاومة الحصار وعدم استسلامها للواقع واستمرارها فى المقاومة حتى انجلى الأمر عن انكشاف جانب من الليل فى إشارة دالة على اقتراب تكشُّف الحقائق أمامها حيث بدأ بياض الصبح يخالط ظلام الليل كما تعبر عنه الصورة التشخيصية (وضّاح المضاحك قاطب)؛ فالتضاد القائم على التشخيص يكشف عن صورة الليل وقد بدا متجهم الملامح، يلفّه السواد خلا ما تظهره أسنانه من بياض (وضّاح المضاحك) فى إشارة إلى بدء طلوع الصبح فيه. وهو (قاطب) لأن بقية من الظلام لم تزل فيه. إنه التضاد اللونى الذى يتيح للذات أن ترى بصيصًا من الضوء برغم هيمنة السواد. وهذا ما تؤكده صورة النجم المتوقّد الثاقب (فى إشارة إلى عُطارد أو الزهرة لأنهما يظهران فى الأفق على التناوب عند مطلع الفجر)... هذه الصورة –صورة قطع الفجر الغبشاء التى انكشفت للشاعر تعكس تجدُّد الأمل فى مواصلة رحلة الحياة أيًا كانت العقبات والمصاعب.

وفى هذا السياق تأتى وقفة ابن خفاجة أمام الجبل :

وأرعنَ طمّاحِ الذؤابةِ باذخٍ ... يطاولُ أعنانَ السّماءِ بغاربِ

يسدُّ مهبَّ الرِّيحِ عن كُلِّ وجهةٍ ... ويزحمُ ليلاً شُهبه بالمناكبِ

وقـــور علــــى ظهـــرِ الفـــلاةِ كأنّـــهُ طـوالَ الليـالى مُطْـرِقٌ فـى العواقـبِ
يلـــوثُ عليــه الغـــيمُ ســـودَ عمـــائمٍ لهـا مـن وميضِ البرقِ حُمْـرُ ذوائـبِ

فقد أثار الجبل كوامنه، ورأى فيه صورة من ذاته، فاتخذه صديقًا يؤنس وحدته بعد أن عزّ عليه الأنيس والجار. ولم يكتف بذلك بل خلع عليه أحاسيسه وعواطفه، وامتزج به امتزاجًا تامًا، فمنحه صفاته الخِلقية والخُلقية، فإذا هو ذلك الشيخ الوقور الذى يتجلى بعمامته السوداء ذات الذوائب الحمر، وإذا هو يواجه (العواصف) والرياح النكباء مثله :

ولاطمَ من نُكْـبِ الرِّيـاحِ معاطفـى وزاحمَ من خُضْرِ البحار جوانبى

ومع ذلك فهو يبدو متماسكًا، شامخًا، يطاول أعنان السماء، ويزاحم الشُهب بأكتافه تمامًا كما طلع الشاعر "كوكبًا" فى المشارق. ولكن سرعان ما نكتشف أن الجبل يبدو مثله مهمومًا مطرقًا متأملاً فى الوجود، تشغله حقيقة الحياة والموت والمصير. ويبدو ابن خفاجة وهو يستنطق الجبل ويصغى إليه وكأنه انفصل عنه بينما هو فى الواقع مُتّحد به، متلاشٍ فيه بحيث يصبح حديث الجبل هو حديث الذات أو صوتها الداخلى، وهنا تعود صورة الليل للظهور مرة أخرى -فى استدعاء جديد- مقترنة بالارتحال الليلى (فحدّثنى ليل السّرى بالعجائب). وهذا الاستدعاء منوط بفضاء زمنى محدّد حيث تكون وقفة الشاعر مع الجبل أو بالأحرى مع ذاته ليلاً حيث التأمُّل والسكون والوحدة :

أصـــختُ إليـــه وهـــو أخـــرسُ صـــامتٌ فحـــدّثنى ليـــلُ الـــسُّرى بالعجائـــبِ
وقـــال : ألا كـــم كنـــتُ ملجـــأ فاتـــكٍ ومـــــوطنَ أوّاهٍ تبتّـــــل تائـــــبِ
وكـــم مـــرّ بـــى مـــن مُـــدْلجٍ ومـــؤوّبٍ وقـــال بظلّـــى مـــن مطـــىّ وراكـــبِ
ولاطـــمَ مـــن نُكْـــبِ الرِّيـــاحِ معـــاطفى وزاحـــمَ مـــن خُـــضْرِ البحـــار جـــوانبى
فمـــا كـــان إلا أن طـــوتهم يـــدُ الـــرّدى وطـــارتْ بهـــم ريـــحُ النّـــوى والنّوائـــبِ

ويشفُ حديث الجبل / الإنسان عن كثير من صور التناقض البشرى، ويقوم عنصرا (التضاد) و(المقابلة) بكشف هذا التناقض حيث يجتمع فى رحابه الفاتك الفاسق والعابد المتبتّل، ويمرُّ به المدلج والمؤوب، ويستروح بظلّه -عند القيلولة- المطى والراكب ولكن يد الردى طوتهم جميعًا وبقى هو وحيدًا يندبهم ويبكيهم ويستثقل العيش بدونهم. وهنا يبدو التوحد بين الجبل والإنسان فى أكمل صوره؛ فنرى فى شكوى الجبل وهمومه صورة أخرى من شكوى الشاعر وهمومه. وت- -قق "المشاكلة" بين الذات والموضوع فيتلاشى كلاهما فى الآخر، وإذا بابن خفاجة هو هذا الجبل الذى سئم الحياة وملّ البقاء بعد أن رأى أصحابه ورفاقه ومواكب البشر على اختلاف مشاربهم وطبائعهم يرحلون بلا عودة، ويذهبون إلى حيث لا يؤوب مسافر ويبقى هو محاصرًا بالوحدة والظلام، مُطرقًا فى العواقب، ينزف دموعه فى فراق الأصحاب والأحباب، وهنا يطرح الجبل / الإنسان سؤاله المصيرى :

فحتّى متى أبقى ويظعن صاحبٌ	أودّ ُعُ منــهُ راحــلاً غيرَ آيــبِ
وحتّى متى أرعى الكواكبَ ساهرًا	فمن طالعٍ أُخرى الليالى وغاربِ

وهنا ينكشف النص عن مغزاه أو أبعاده الحقيقية، فيعكس تجربة الذات الشاعرة المهمومة بقضايا الوجود والموت والمصير وقد بدت غير قادرة على استيعاب حقيقة الموت، ففقدت تماسكها وأصابها الذعر والسأم وهى ترى الأهل والأحباب والأصحاب يرحلون عنها بلا عودة، ووجدت نفسها -وقد امتد بها العمر- تقف وحيدة كالجبل، تتلقى ضربات العواصف من كل اتجاه، ويحاصرها الظلام، وتستحيل الحياة أمامها إلى صحراء قاحلة موحشة وهنا يبدو الحلم بالرحيل إلى الشاطئ الآخر -حيث الأحباب الراحلون- هو الملاذ أو الأمل الذى تعتنقه، ولكنها حين وجدت لها شبيهًا فى المعاناة (الجبل) استشعرت العزاء والسّلوى، ووطّنت النفس على تقبُّل الواقع بعد أن أدركت فى نهاية الأمر أنه لا مفر من التسليم بحقيقة أن الأحياء منذورون للموت، وأنهم بين "مقيم" و"ذاهب".

وهكذا اختلفت نظرة ابن خفاجة للطبيعة؛ فلم ينظر إلى أحد عناصرها باعتباره موضوعًا وصفيًا خارجيًا، بل امتزج به، وخلع عليه عواطفه وأحاسيسه، فكان ابن خفاجة هو ذلك الجبل الذى تململ من طول البقاء وهو يشاهد مواكب الإنسانية ترحل أمامه موكبًا إثر موكب إلى غير رجعة، ولذلك فالقصيدة «تمنحنا نفحة جديدة للشعر الأندلسى هى هذه المشاركة فى العواطف التى يشعر بها المتأمل لسحر الطبيعة»[٢]، كما استطاع ابن خفاجة فى هذه القصيدة أن يناجى الطبيعة على نسق جديد لم يعهده الشعر العربى القديم، فأشرك النفس الإنسانية بسرِّ الطبيعة، وأدرك ما يُسمى عند الفرنجة "بحس الطبيعة"[٣].

هوامش :

[1] بغية الملتمس، الضبّى ص ٢٠٢ - ٢٠٣، ط. مجريط ١٨٨٤م.

[2] د. جودة الركابى، فى الأدب الأندلسى، دار المعارف، ص ١٠٨.

[3] نفسه، ص١٠٨.

مناجاة القمر

قال ابن خفاجة، وقد طلع عليه القمر فى بعض ليالى أسفاره، فجعل يطرق فى معنى كسوفه وإقماره، وعلة إهلاله تارةً وسراره، ولزومه لمركزه مع انتقال مداره ... فقال، وقد أقام معاينة تلك النُّصبة، واستشراف تلك الحالة والهيئة، مقام المناجاة لمن خلا بنفسه يفكر، ونظر نظر الموفق يعتبر : (ديوانه ص ١٣٠ بتحقيق د. سيد غازى) :

١- لقد أصختُ إلى نجواكَ من قمرٍ	وبتُّ أُدلجُ بين الوعى والنَّظرِ
٢- لا أجتلى لمحًا حتى أعى ملَحًا	عدلاً من الحكم بين السمع والبَصرِ
٣- وقد ملأتَ سواد العين من وَضَحٍ	فقرّط السّمعَ قُرْط الأُنس من سَمَرِ
٤- فلو جمعتَ إلى حُسْنٍ محاورةً	حُزْت الجمالين من خُبْرٍ ومن خَبَرِ
٥- وإن صمتَّ ففى مرآك لى عظةٌ	قد أفصحت لىَ عنها ألسنُ العبَرِ
٦- تمرُّ من ناقصٍ حوْرًا، ومتكملٍ	كوْرًا، ومن مُرْتَقٍ طورًا، ومُنْحَدِرِ
٧- والنّاسُ من مُعرضٍ يلهى، ومُلتفتٍ	يرعى، ومن ذاهلٍ ينسى ومُدّكرِ
٨- تلهو بساحات أقوامٍ تُحدّثنا	وقد مضوا فقضوا أنا على الأثرِ
٩- فإن بكيتُ وقد يبكى الجليدُ فعن	شجوٍ يُفجّر عينَ الماءِ فى الحجرِ

يكشف نص (القمر) عن صورة أخرى من صور موقف ابن خفاجة التأملي للطبيعة ومخاطبتها على نسق جديد لم نعهده فى الشعر القديم؛ ولعلنا لا نعرف أحداً من الشعراء قبل ابن خفاجة أفرد قصيدة للقمر يخاطبه ويحاوره ويناجيه. والجديد فى هذا النص أن ابن خفاجة لم يصدر فى رؤيته للقمر عن موقفٍ وصفى جمالى كما جرت عادة الشعراء الذين صرفوا عنايتهم إلى وصف جمال القمر ووجدوا مشاكلة بينه وبين وجه المرأة استدارة واكتمالاً وبهاءً وإنما وقف منه موقف المناجاة والتأمل وحاول محاورته واستنطاقه ونظر إليه فى سياق موقفه التأملى من الحياة والزمن والموت.

ومن صور الجدة والغرابة الأسلوبية فى هذا النص اعتماد ابن خفاجة فى خطابه على وسيلة بيانية قلمّا التفت إليها الشعراء وهى (النُّصبة) التى عرّفها الجاحظ بأنها (الحال الدالة بدون لفظ)[1] وجعلها آخر وسيلة من وسائل البيان الخمس وهى : اللفظ والخط والعقد والإشارة والنُّصبة. يقول الجاحظ[2] : «والخصلة الخامسة (أى النُّصبة) ما أوجد من صحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان فى الأجرام الجامدة والصامتة والساكنة التى لا تتبين ولا تحس ولا تفهم ولا تتحرك إلا بداخلٍ يدخل عليها أو عن مُمسكٍ خلّى عنها بعد أن كان تقييده لها».

وثمة سؤال قد يُثار هنا وهو : لماذا لجأ ابن خفاجة إلى (النُّصبة) فى مخاطبة القمر ولم يفعل ذلك فى مخاطبة الجبل ؟

أغلب الظن أن ذلك راجع إلى اختلاف نظرة ابن خفاجة إلى موضوعى التجربة؛ فثمة اختلاف بين الجبل والقمر -بالرغم من كونهما مظهرين من مظاهر الطبيعة؛ فالجبل أرضى والقمر سماوى، والجبل ثابت راسخ بينما القمر متحرك متغير، والجبل له حضور مكانى دائم بينما القمر يغيب ويحضر ويزيد وينقص، وهو أكثر دلالة على الزمن فضلاً عن ظلال القداسة التى تحيط به باعتباره أحد المعبودات القديمة. ولعل هذه الأسباب مجتمعة هى التى وجهت ابن خفاجة إلى اختيار (النُّصبة) باعتبارها أكثر الوسائل البيانية ملاءمة لخطاب القمر ومناجاته، لإحساسه أنها أكثر قدرة من اللفظ على

استيعاب التجربة والتعبير عنها؛ فالصمت قد يغنى عن كل وسائل البيان، ولغة العيون قد تكون أصدق تعبيراً ودلالة من لغة الكلام؛ والحالة الدالة أكثر بلاغة من اللفظ وعلى نحو ما رأى المتصوفة فى اللفظ حجابًا كثيفًا يحول بينهم وبين ما يريدون التعبير عنه حتى ليقول النفرى : «الحرف يعجز عن أن يخبر عن نفسه فكيف يُخبر عنّى»[٣] ولذلك عمدوا إلى وسائل تعبيرية أخرى، فكذلك فعل ابن خفاجة إذ أدرك أن الألفاظ قاصرة عن الإحاطة بهذا الموقف التأملى المهيب.

وقف ابن خفاجة أمام القمر فى الخلاء وحيداً وقد أرهف كلّ حواسه وأنصت فى إصغاء شديد إلى نجواه. والنجوى دالة من دوال (النُّصبة) لأنها حديث خاص غير مُعلن بين شخصين. والنُّصبة تحول دون انكشاف الحوار واستجلاء المعنى، فلا ندرى على وجه الدقة تفاصيل ما دار من حوار فى مناجاة ابن خفاجة للقمر لكننا نستطيع الوقوف على بعض تلك الأسرار من خلال (الحال الدالة) حتى ولو لم يتكلم أىُّ من الطرفين؛ فبإمكاننا أن نستدل على أهمية أو خطورة مناجاة شخصين من خلال تعبيرات الوجه والعينين وما قد يعقب ذلك من تصرفات آنية، وكذلك قد نستبين الحال الدالة دون لفظ من خلال التعبيرات التى تُرسم على وجه الطبيب وهو خارج من غرفة العمليات أو على وجه شخص يستمع إلى حوار هاتفى. وقد تكفّل الشطر الثانى من البيت الأول بتجسيد (الحال الدالة) المستخلصة من مناجاة ابن خفاجة للقمر إذ نجد أثر المناجاة قد انعكس شعوريًا على ذاته بطريقة غير مطمئنة (فبات يدلج بين الوعى والنظر) وهذا يعنى أن الذات نتيجة تلك المناجاة قد دخلت فى منطقة ضبابية من الهواجس والأفكار الكثيفة وتأرجحت بين منطقتين متضادتين هما (الوعى واللاوعى) ووضعت أمام ثنائية (الحقيقة والوهم) أو (المعرفة والجهل) ويشير الفعلان (بتُ - أدلج) إلى الأرق والسهر والحيرة والدخول فى متاهة فكرية مظلمة.

ويحدد البيت الثانى حصاد الموقف التأملى حيث يقترن اجتلاء اللُّمَح أو إنعام النّظر إلى القمر باستجلاء (المُلَح) واستدعاء قصص الغابرين وتذكير الذات بماضى

البشرية حتى تستحضر العبرة وهنا يتحقق التوازن بين الماضى والحاضر ممثلين فى حاستى السمع والرؤية حيث يرمز البصر إلى اللحظة الراهنة فتتحول (اللمح) إلى إشارات وموجات من (الملح) تستقبلها الأذن فى تماثل دقيق بين ما يُرى وما يُسمع. إنه موقفُ تأملىٌ صامت يتعطّل فيه الكلام وتتوحّد فيه الرؤية بالسمع فتحلُ الرؤيةَ محل (اللسان) وتقوم (النصبة) بتبليغ ما قد تعجز عنه الألفاظ.

ونمضى مع ابن خفاجة فى خطابه الجديد للقمر الذى يعكس لهفة الذات إلى الأنس والألفة والطمأنينة فى وحدتها وشيخوختها، كما يعكس ظمأها إلى معرفة المجهول والوقوف على ما غمض من أسرار الوجود واكتشاف لغز الحياة والموت الذى عجزت عن اكتشافه طوال حياتها التى تجاوزت الثمانين؛ يقول ابن خفاجة مخاطبًا القمر:

وقد ملأتَ سواد العين من وَضَحٍ	فقرّط السّمعَ قُرْط الأُنس من سَمَرِ
فلو جمعتَ إلى حُسْنٍ محاورةً	حُزْت الجمالين من خُبْرٍ ومن خَبَرِ
وإن صمتَّ ففى مرآك لى عظةٌ	قد أفصحت لى عنها ألسنُ العِبَرِ

إن هذه الأبيات تكشف عن أجواء التوتر والتناقض والصراع المحتدم داخل الذات، فقد أسلمها الموقف التأملى إلى الحيرة وضاعف من أزمة الخوف والشك والوحدة التى تحاصرها فى شيخوختها؛ فهى لم تجد فى مناجاة القمر ما يدخل الاطمئنان إلى روعها، ولم تنتهِ من معاينة تلك النُّصبة إلى ما يُقنعها ويزيل هواجسها ومخاوفها وعذاباتها الوجودية، ولم تجد فى الإصاخة والمناجاة والحوار الصامت غناءً عن النطق والكلام لأنها تعوّدت على المرئى والمحسوس والمنطوق، ولذلك تطّلب من القمر أن يتخلى عن صمته وأن يجمع إلى جمال المنظر حسن المخبر بعد أن تجلّى للعين حسنًا واكتمالاً (والمتأمل إليه فى هذه الحالة يراه شديد الشبه بوجه الإنسان ملامحًا وتضاريس) ويفجؤنا ابن خفاجة

بهذه الصورة الجديدة المدهشة (فقرِّطِ السّمع قُرط الأُنسِ من سمرٍ) فما أجمل هذا الاشتقاق أو النحت اللغوى فى فعل الأمر (قرِّط) بما يتضمنه من جدة وحداثة، وما أجمل هذه الصورة التى نرى فيها أنضر ما فى حديث السمر من أُنس وقد استحال قُرطًا ذهبيًا يلازم الأذن ملازمة دائمة فلا يدع لها مجالاً للتوجُّس والوحدة والفراغ والصمت الموحش. إنها صورة نابضة بدلالاتها النفسية المستوحاة من ظروف ابن خفاجة الخاصة وشخصيته المتوترة القلقة، وما أصابه فى شيخوخته من هموم الوحدة والاغتراب النفسى خاصة بعد تفرُّق أحبابه وخلاّنه وقد مرّ بنا كيف كان يسيِّر بين الجبال وحيداً ينادى: يا إبراهيم تموت ثم يقع مغشيًا عليه وهذا يعنى أن قضية الموت كانت هاجسه الأكبر فى شيخوخته وقد ظلّ محاصراً بهذا الهاجس حتى آخر لحظة فى حياته.

وقد حاول ابن خفاجة أن يلتمس الصديق المؤنس فى الطبيعة، فاتخذ الجبل رفيقًا ونجح فى استنطاقه، وحاول أن يصنع الصنيع ذاته مع القمر ولكنه عجز عن ذلك لأن القمر سماوىّ ولأنه محاط بهالة من القداسة، ولذلك لم ينجح فى محاورته إلا من خلال المناجاة الصامتة أو المُنصبة واستشراف الحال والهيئة، وقنع -مرغمًا- بما تستدعيه رؤية القمر الصامت من عظة واكتفى بحوار النصبة أو الحال الدالة التى أخذت تتجلى فى صورة أخرى صامتة ناطقة هى (ألسن العبر) وهكذا ينتهى هذا المشهد بالشاعر المتأمل وهو يستقبل بأذنيه الحوار الوعظى الصامت بينما يضرب الصمت بجرانه ويحاصر المكان حوله حصاراً تامًا. وفى هذه اللحظة ينتقل ابن خفاجة فى مناجاته للقمر نقلة أخرى، فيتوجه بالخطاب إليه قائلاً :

تمرُّ من ناقصٍ حوْرًا، ومتكملٍ ... كوْرًا، ومن مُرْتَقٍ طورًا، ومُنْحَدِرِ
والنّاسُ من مُعرضٍ يلهى، ومُلتفتٍ ... يرعى، ومن ذاهلٍ ينسى ومُدكرِ
تلهو بساحات أقوامٍ تُحدّثنا ... وقد مضوا فقضوا أنا على الأثرِ
فإن بكيتُ وقد يبكى الجليدُ فعن ... شجوٍ يُفجّر عينَ الماءِ فى الحجرِ

ما الذى أوحى به هذا الموقف التأملى ؟

إن ابن خفاجة لا يستوقفه القمر من حيث وظيفته أو ما يفيض به من ضياء يبدد الظلام، ولا يلتفت إلى جماله وحسن منظره وهيئته، بل يلتفت إليه فى إطار حكمى أو تأملى أو فلسفى -مع شىء من التجاوز- فيتوقف أمام ما يعرض له من حالات النقصان والزيادة، والغياب والحضور، ويطرق فى معنى كسوفه وإقماره، وعلة إهلاله وسراره، ولزومه لمركزه مع انتقال مداره، أى أنه ينظر إليه فى إطار محاولة استكناه الحقائق الكونية الكبرى، ومساءلة القضايا الوجودية، ويقف أمامه وقفة مهابة وخشوع، ولكنه لا يكتفى بذلك، بل يسعى إلى إيجاد علاقة قدرية بين القمر والإنسان من خلال الربط والمقارنة بين حالات القمر فى تغيرها وتناقضها، وما يعرض للإنسان فى حياته من تقلبات وأحوال. واللافت أن الحالات الأربع التى يتعرض لها القمر تتوافق -عدداً- مع ما يعرض للإنسان من حالات، بحيث يبدو القياس على هذا النحو :

المدلول	حـالاتـه			
القمر	ناقص حوراً	مكتمل كوراً	مرتق طوراً	منحدر
الإنسان	معرض يلهى	ملتفت يرعى	ذاهل ينسى	مذكر

ما الذى نخرج به من قراءة هذا القياس ؟

إن القمر والإنسان كليهما يخضعان لمتغيرات متناقضة، فالقمر يتعرض للنقصان والاكتمال، ويتأرجح بين الارتفاع والانحدار، وتلك متغيرات مادية محسوسة يقابلها تغيرات سلوكية وذهنية فى طبائع البشر؛ فنقصان القمر أو اختفاؤه يقابله إعراض وتغافل من الناس، أى أن الغياب المادى للقمر يستتبعه غياب الإدراك والوعى بحقائق المصير الإنسانى، بينما يتوازى اكتمال القمر وحضوره الكامل القوى مع حضور الوعى الإنسانى بحقائق الكون والتفاته إلى واجباته بحيث تبدو المعادلة على هذا النحو :

* نقصان القمر - تلهى الإنسان وتغافله (معرض يلهى).

* اكتمال القمر - إدراك الإنسان ووعيه بالحقيقة (ملتفت يرعى).

وفى الطرف الآخر من المعادلة يتقابل الارتقاء أو الارتفاع المادى للقمر مع اجتماع صفتى الذهول والنسيان (أى انشغال النفس وانصرافها عمّا حولها نتيجة للتباعد والانفصال) بينما يتوازى الانحدار مع الادّكار، أى إيقاظ الذات من غفلتها واستحضار العظة والعبرة والالتفات إلى حقائق الوجود والمصير، بحيث تبدو المعادلة على هذه الصورة:

* ارتقاء القمر وارتفاعه - ذهول ونسيان.

* انحدار القمر - تذكُّر وتدبُّر وعظة.

وقد تحقق التماثل من حيث الترتيب والتعاقب فى السياق بين الطرفين كما تحقق فى تلازم العلاقة بينهما؛ فالقمر يبدأ صغيراً ثم يكتمل ويرتقى ثم يدركه الانحدار والتلاشى، وكذلك الإنسان حين يولد صغيراً ثم يبلغ أشده، ويصل إلى عنفوانه شبابًا وقوة حتى يأخذ فى الانحدار ثم يدركه الموت والفناء.

ولكننا إذا نظرنا إلى علاقة كل طرف على حدة، فإننا نجدها تخضع للتناقض الحاد؛ فالقمر يزيد وينقص، ويرتفع وينحدر، والناس يتفاوتون فى طبائعهم بين الإعراض والالتفات وبين الوعى والغفلة، وبين الميلاد والموت.

غير أن العلاقة بين القمر والإنسان لا تقوم فى كل جوانبها على المثلية أو التكافؤ، بل تقوم على التضاد أيضًا؛ فالقمر (سماوى) والإنسان (أرضى)، والقمر يبقى والإنسان يهلك، والقمر يمنح ويمنع والإنسان يخضع للعطاء والمنع، والقمر يقدر ويهيمن ويتحكم بينما الإنسان لا يملك إرادته أو مصيره. بل إن ثمة صفة أخرى يخلعها الشاعر المتأمل على القمر تضع العلاقة بين الطرفين فى صورة متأزمة متوترة، فهو يرى القمر يسخر من البشر، و(يلهو بساحات من رحلوا)، وهنا يظهر القمر بدلالاته الاستعلائية أو الفوقية وكأنه يتحكّم بصورة أو بأخرى فى مقدرات الإنسان ومصيره، أو كأنه شاهد على مأساته التى يراها (ملهاة) لا يعيها الإنسان ولا يدركها حق الإدراك. إنه يتخيل القمر وهو يمارس هوايته فى اللهو والسخرية وقد استبدل بوظيفته الطبيعية وظيفة قدرية -حسب

رؤية الشاعر - يضع الإنسان أمام مأساته الحقيقية ومصيره المزعج ويذكره بضعفه وعجزه وضآلته. وقد فجّر هذا الموقف المأساوى دموع الشاعر وأهاج أحزانه، وزعزع تماسكه، وحسبك بموقف كهذا يفجر عين الماء فى الصخر الجلمود.

المفاجأة أن تجربة ابن خفاجة فى مناجاة القمر ومحاولة التوحُّد به والاندماج معه فى لحظة استغراق عميقة، أشبه باستغراق الصوفى فى عبادته ... هذه التجربة لم تسع إلى استحضار العظة والعبرة وتعميق المعنى الإيمانى بقدر ما سعت إلى استجلاء الحكمة ومساءلة قضايا الوجود الكبرى، فامتزجت التجربة بنظرة فلسفية عميقة، ولم تقتصر على مجال الاعتبار، فكان القمر مجال استثارة فجّر لديه قضية الزمن والموت والمصير الإنسانى، وكانت خلاصة التجربة التأملية أن الإنسان (يلهى) والقمر باعتباره رمزًا للزمن يلهو به، وأن الموت هو الحقيقة الكبرى والمصير المحتوم، وأن تجارب الراحلين تحدثنا بأنّا على آثارهم سائرون، وهكذا أثار وقوف ابن خفاجة أمام القمر هواجسه وضاعف همومه وترك فى نفسه إحساسًا عميقًا بالحزن والقهر والغصّة، ولذلك انتهت تجربته بالبكاء المرير تعبيرًا عن إحساسه بمأساة الإنسان وعجزه، وكان الشجو هو الصفة الجامعة والمحصلة النهائية لتجربة المناجاة والاندماج.

وقد جاء الأداء اللغوى على مستوى التجربة؛ فكشفت الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم عن حيرة الذات وتطلعها إلى استجلاء الحقيقة؛ فالفعل (أصخت) يوحى بالاندماج والرغبة العارمة فى الإنصات، والاحتشاد للسماع، والانشغال به عن كل شىء، كما يوحى بجو العزلة التى عاشها الشاعر حين خلا بنفسه، وامتدت به الخلوة فصار يتوق إلى صوت يحاوره، وهو ما تؤكده الدلالة المعجمية للفعل؛ فـ (أصاخ له) أى استمع وأنصت لصوت[4]، وكان الشاعر فى عزلته فى أشد الاحتياج إلى سماع هذا الصوت ليؤنس وحدته ويخفف همومه، وحيث إن الانصياخ يتضمن معنى الانشقاق[5]، فإننا ندرك أن الشاعر المتأمل كان بحاجة إلى صوت يشبه الزلزلة ليخرجه من حالة الصمت والجمود التى تحاصره. وقد جاء الفعل (أصخت) مسبوقًا بصيغة الإقرار والتحقيق ليؤكد حالة التهيؤ

والاحتشاد فى موقف الإنصات. وتشير جملة (بتُّ أدلج) إلى أن الشاعر لم يظفر من مناجاة القمر بما يريحه ويبعث الاطمئنان فى نفسه، فبات ساهرًا يتقلب بين الوعى واللاوعى، وبدا فى حالة التخبط والتشتت الذهنى كأنه يسير فى ظلام حالك لا يستطيع فيه أن يستدل على الطريق أو يتبين معالمه، كما يشير البناء الأسلوبى (لا أجتلى ... حتى أعى) إلى مقاربة الرؤية بالوعى وإيجاد علاقة تلازم حتمى بينهما، فلا وعى بغير اجتلاء وكأن القمر هو مصدر الحقيقة، فهو الذى يتولى "الإخبار" و"الإبلاغ" و"الحكى" باعتباره شاهد عيان على حوادث التاريخ وسير البشر.

إن هذه الأفعال المسندة إلى الذات المتكلمة التى وردت فى البيتين الأول والثانى (أصخت ... بتُّ ... أدلجُ ... أجتلى ... أعى) تجسِّد أحوال الذات وهى فى مقام المناجاة تجسيدًا دقيقًا، وتعبر عن استجابة الحالة الشعورية للموقف فيما يشبه "الارتباط الشرطى"؛ فالإصاخة أفضت إلى الدّلجة والتشتُّت، أما الوعى أو الإدراك فصار رهنًا بالاجتلاء والرؤية. وباستثناء هذين البيتين فقد اختفت أفعال الذات المتكلمة ولم تظهر إلا فى البيت الأخير حيث تجلّت الذات فى موقف البكاء المتفجر كمحصلة لتجربة التأمل أو المناجاة.

لقد اندمجت الذات فى التجربة اندماجًا تامًا، وانصرفت إلى الاستغراق التام فى مناجاة القمر الذى هيمنت صورته وحالته الدالة على المشهد كله، وتتعدد الأفعال التى تؤكد فاعلية القمر وتأثيره على الذات باعتباره محور التجربة (ملأت، جمعت، حزت، تلهو، تسرُّ، صمتَّ). وإذا كان الفعل الأخير (صمت) يعبر عن (النُّصبة)، فإن الأفعال الأخرى دوال لها؛ إذ تشير إلى قدرة القمر وتجليه فى حالات مختلفة تؤكد فاعليته وهيمنته وحضوره الطاغى برغم صمته وما يمرُّ به من أطوار.

هذا الحضور القوى للقمر ممثلاً فى ضمائر الخطاب يقابله غياب واضح للضمائر المسندة إلى البشر أو الإنسان (يلهى – يرعى – ينسى – مضوا – قضوا) مما يؤكد ثنائية الحضور والغياب أو البقاء والفناء بين طرفى المعادلة (القمر – الإنسان).

وتكتظُّ القصيدة -برغم قصرها نسبيًا- بالأفعال حيث تحتوى أبياتها التسعة على اثنين وعشرين فعلاً بنسبة تردد تقترب من ٢,٤٥ فى البيت الواحد، وهو ما يتفق واستناد التجربة على الفعل ومحاولة التفعيل كاستنطاق القمر بصفة أساسية، وتبدو هذه الأفعال فى معظمها فى وضع سكونى (الإصاخة - المبيت - الصمت - التلهّى - الرحيل (قضوا) - البكاء) وهو ما يتفق كذلك وجو السكون الذى يخيم على التجربة، ولذلك تتردد أفعال الحركة بنسبة ضئيلة مثل (تمرُّ - أدلج - يفجِّر) وهى تكاد تقتصر على حركة القمر وحده حيث تبدو أفعال الحركة الأخرى فى حالة تقييد أو سكون؛ فالإدلاج يحدث بطريقة مجازية، وتفجُّر الماء فى الصخر ليس حركة فاعلة بقدر ما هو انعكاس لتأزُّم الذات وانهيارها. ويبدو الإنسان دائمًا فى وضع سكونى (ذهول - نسيان - تغافل - إصاخة - بيات) حتى تنتهى حياته بالرحيل كأقوام مضوا على آثارهم) بينما يبدو القمر الدال على الزمن فى حركة دائبة - زيادة ونقصانًا، وارتفاعًا وانحدارًا - وهذه الحركة -عبر امتدادها الزمنى- تشهد (ملهاة الإنسان) التى تتكرر بنفس أحداثها كل يوم مع اختلاف الشخوص والأمكنة حيث يخترم الزمن أعمارهم وهم غافلون، وبذلك ترتبط حركة القمر ارتباطًا طرديًا بحركة الإنسان ورحلته على هذه الأرض، ويظل القمر هو الشاهد الحقيقى على مأساة الإنسان مع الزمن، كما يظل محتفظًا بتلك الحكايات التى وعاها وعاصرها عبر تاريخه الطويل الممتد.

وعلى نحو ما اكتظت القصيدة بالأفعال، فقد اكتظّت كذلك بالمصادر؛ ربّما لأن تجربة المناجاة أو موقف التأمل حدث ممتد يستغرق الزمن ولا يعيه. ومن هذه المصادر (السمع - الوعى - النظر - الأنس - السّمر - نجواك - مرآك - وضح - سواد - محاورة - شجو - حَوْر - كَوْر).

وتخضع العلاقات اللغوية سواء بين الأفعال أو المصادر أو الأسماء أو المشتقات لعلاقة تضاد فى أغلب الأحيان تجسيداً لثنائية (الصمت - الكلام) التى ترتكز عليها التجربة التأملية، فثمة تضاد بين هذه المصادر : (الوعى والنظر، السمع والبصر، سواد

ووضح) أو بين المصدر والفعل مثل (صمت – عظة) وثمة تضاد آخر بين الأفعال مثل: (يلهى، يرعى) و(بت، أدلج) وهناك تضاد أوسع بين أسماء الفاعل التى تؤدى دوراً بارزاً فى تجربة التأمل مثل (ناقص، مكتمل)، (معرض، ملتفت)، (ذاهل، مدّكر).

وقد تنوعت أنماط خطاب المناجاة، فتوزّعت بين الطلب المصحوب بالتمنى مثل الفعل الطلبى : (قرّط السّمع)، أو التمنى القائم على استحالة الحدوث مثل ما يفهم من دلالة الجملة الشرطية (فلو جمعت إلى حسنٍ محاورةً)، ويتأرجح الخطاب بين التحقيق مثل قوله : (وقد ملأت سواد العين من وضحٍ) وبين التقرير مثل قوله : (تمر من ناقص طوراً ...) وقوله (تلهو بساحات أقوامٍ ...).

ولأمرٍ ما خلت القصيدة من أساليب النداء المباشر، وإن كان ثمة ما يقوم مقامها مجازاً، مثل قوله : (لقد أصخت إلى نجواك من قمرٍ) فقد تضمّن حرف الجر (من) معنى النداء، فضلاً عما يوحى به الجار والمجرور (من قمر) من دلالات نفسية تفصح عن مكانة القمر من نفس الشاعر بما يكتسبه من مخزون أسطورى يجمع بين القداسة والمهابة والخشوع والانبهار الذى يختلط بالدهشة والحيرة والجهل بكينونته وأسراره.

وقد قامت (النُّصبة) على مفارقة واضحة باعتبارها وسيلة تبليغية أو بيانية لمن لا يقدر على البيان نطقاً أو لفظاً، فاستدعت التجربة أن يكون (الصمت) هو وسيلة الحوار، وأن يكون الحوار على ألسنة من لا ينطقون، فكانت (الأصوات الصامتة) هى السمة الفارقة بديلاً عن (الأصوات المسموعة أو المنطوقة) حيث أسهمت إسهاماً كبيراً فى تعميق جوِّ الصمت المحيط بالتجربة. وقد شملت "الأصوات الصامتة" كل العناصر المتصلة بالتجربة، إذ جرى الحوار الصامت أو "الصمت الناطق" على ألسنة كلٍّ من :

أ- القمر : وهو أهم عناصر التجربة، وقد أفضى للشاعر فى حوار المناجاة بما أهمّه وروّعه من حقائق وأسرار وحكايات أو (مُلح) تتحدث عن مواكب الراحلين من البشر، وصراع الإنسان مع الزمن، وعجزه عن مواجهة حقائق الكون والوجود.

ب- **ألسن العبر** : وقد شخصها الشاعر وألبسها ثوبًا "إنسانيًا"، وجعل لها "ألسنة" تُفصح بها عن أحوال البشر وتجاربهم فى مواجهة الزمن، وتجود بشهادتها -وهى من المجرّدات الصوامت- فى فصاحة ونصاعة بيانٍ يعجز عنها اللفظ المنطوق.

ج- **الراحلون** : وهم أولئك البشر الذين رحلوا ويرحلون كل يوم ويخيم عليهم الصمت فلا يتحدثون ولا يسمعون، ولكن الشاعر أنطقهم من خلال "النُّصبة"، "فقضوا أنّا على الأثرِ"، فكانت (حالتهم الدّالة) أو صمتهم الناطق أصدق من كل موعظة، وأبلغ من كل لفظ.

د- **الناس** : لم ينطقهم الشاعر، وإنما وصف أحوالهم المتباينة بطريقة سردية موجزة، فكانت (حالتهم الدالة)، وتقلبهم بين الإعراض والالتفات والذهول والتذكُّر دليلاً على التشتُّت والعجز، وأشبه برسالة "تحذير" يُغنى "الحال" فيها عن اللفظ ...

هـ- **الشاعر المتأمل** : كان هو الصوت الوحيد المسموع -على الحقيقة- سواء فى مناجاة القمر أو خطابه أو محاولة استنطاقه أو وصف أحوال البشر وحالات القمر أو التعبير عن حالة "الجزع" التى انتهت إليها تجربته حيث كان (الاستعبار) أو البكاء المرير هو (الحال الدالة) التى تغنى عن أى لفظ أو بيان. غير أن (الحوار اللفظى) أو (الصوت المسموع) لم يكن هو وسيلة الشاعر على الدوام؛ فقد شارك كذلك بالحوار الصامت سواء فى مناجاة القمر وتوحُّده به واستغراقه العميق فيه، أو حواره الصامت مع نفسه حين بات ساهرًا متأرجحًا بين الوعى والنظر، وكان لهذا الحوار -فضلاً عن حوار الصامتين (القمر - العبر - الراحلون) وقع كبير على نفسه، فتفجرت بالبكاء -فى دلالة أخيرة من دلالات (النُّصبة) تعبيرًا عن الشجو والهمِّ والمرارة، وتأسفًا على ما انقضى من العمر فى وهمٍ ولهو وتغافل، وتفجعًا على مصيره المنتظر بل ومصير البشرية جمعاء. وبذلك جمعت التجربة بين نفثة النّاسك، واستغراق الصوفى، وحيرة الفنان الظامئ إلى اكتشاف أسرار الوجود.

واللافت أن البيت الأخير يتضمن مفارقة صوتية واضحة؛ فالسكون التام يُخيِّم على مسرح الحدث على طول الامتداد الزمنى الذى استغرقه تجربة التأمل، حيث خضعت أطراف التجربة جميعًا لوضع سكونى سواء القمر المكتمل الذى يتوسط السماء بجلاله وإطلالته المهيبة، أو الشاعر الذى خلا بنفسه، واحتشد متأملاً القمر فى لحظة استغراق عميقة ممتدة، ولا شىء هنالك سوى السكون المخيف أو الصمت الرهيب الذى يلفُّ المكان الذى يضيف هو الآخر فضلاً عن الزمان (الليل) -أبعادًا أخرى إلى جو الصمت. ويستمر هذا الجو السكونى المحتشد بالأصوات الصامتة سائدًا حتى نهاية التجربة، حيث لا صوت ينبعث من المكان سوى صوت النشيج أو البكاء المسموع كصوت الماء المتفجّر من الصخر، ليكون هو الإيقاع الصوتى الوحيد المسموع الذى يبدد السكون ويتناغم مع الظلام كلحن ختامى حزين لمشهد التأمل والاستغراق فى المناجاة، فتتحة المفارقة بين الصمت المطبق المهيمن على التجربة والصوت البكائى المتفجر كمحصلة لـ نطق به الصمت.

وقد جاءت البنية الإيقاعية بمفارقة صوتية أخرى؛ فالقصيدة تمتاز بإيقاعها الصاخب، وموسيقاها العالية خلافًا لما هو منتظر، إذ يُخيل إلينا للوهلة الأولى أن جوّ الصمت أو السكون يتطلب نوعًا من الموسيقى الخافتة أو الهادئة التى تتوافق معه، غير أنّ ثمة مبررات تجعلنا نرى فى حدوث هذه المفارقة أمرًا طبيعيًا؛ فالشاعر وهو محاصر بالوحدة القاتلة والسكون المخيف يحتاج إلى صوت مسموع يؤنسه ويهدئ من روعه، وقد حاول استنطاق القمر فلم يُفلح، وانتظر أن يُقرِّط سمعه بأشهى أحاديث الأنس وأطيبها فى مسامرته فخاب ظنه، ومن هنا كان علو الإيقاع وصخبه تعويضًا عن ذلك الجو المحاصر بالسكون، وتعبيراً عن حاجة الشاعر إلى ما يؤنسه ويشعره بإيقاع الحياة وصخبها بعد أن انقطع عن الناس، وخلا بنفسه واستشعر الخوف والوحشة. كما جاء هذا الإيقاع الصاخب -من ناحية أخرى- استجابة لظروف الشاعر الخاصة؛ فقد نظم قصيدته فى سن الشيخوخة وقد ضعف سمعه، فصار بحاجة إلى الصوت المرتفع، ولعل فى صورة

(قرط السمع) ما يدل أيضًا على حاجته لمن يحادثه فى أذنه عن قرب، وفى ضوء هذا يمكن أن نفهم السر الكامن وراء هذه الجلبة الموسيقية التى تشتبك فى علاقة تضاد أو مفارقة مع إيقاع الصمت السائد.

وقد اضطلع كل من الإيقاع الخارجى والداخلى بأداء هذا الدور الموسيقى، سواء فى إيثار بحر البسيط بغزارة موسيقاه أو باختيار القافية؛ فحرف الراء – وهو الروىّ- من الحروف الانفجارية التى سمّاه القدماء بـ "الشديدة"، ووصفها ابن جنّى بـ (القوة) بما تحتاجه من جهد عضلى لسانى، ولذلك فهو أكثر وضوحًا فى السّمع[6]. وقد حُرِّك حرف الروى بالكسر مما يجعل الإحساس بحرف الراء أكثر قوة، وأطول تردُّدًا فى الأذن وقد سُبق حرف الروى بحركة الفتح التى التزم بها الشاعر عدا موضعين هما (مُدّكر) و(منحدر)، وإن كان تعاقب الكسر خاصة فى كلمة (منحدر) قد ساهم فى تحقيق التجانس معنويًا وصوتيًا، إذ يتوافق تعاقب حركتى الكسر فى الدال والراء مع حركة الانحدار أو السقوط.

ويعدُّ حرف الراء من أكثر الأصوات دورانًا فى القصيدة، إذ يتردد ثلاثًا وعشرين مرة، ويأتى فى المرتبة الثالثة بعد حرف (اللام) الذى يتردد اثنتين وثلاثين مرة[7]. وحرف (الميم) الذى يتردد أربعًا وعشرين مرة ويأتى بعد ذلك التام (١٨)، فالهمزة (١٦)، فالعين (١٤)، فالحاء (١٣)، فالنون والياء (١٢)، فالواو (١١)، فالسين والقاف (١٠)، فالجيم (٩)، فالباء (٨)، فالدال والكاف (٧)، فالصاد (٥)، فالضاد (٤)، فالطاء (٣) ،فالظاء والثاء (٢) فالشين (مرة واحدة).

وتشير الإحصائية إلى أن الأصوات المجهورة كاللام والميم والراء والعين تتردد بنسب عالية، وتحتل موقع الصدارة قياسًا بغيرها من الأصوات المهموسة كالحاء والسين، وقد ساهم ذلك فى ارتفاع الإيقاع الصوتى. هذا بالإضافة إلى ما تمتاز به هذه الحروف من قيم صوتية خاصة الأحرف الثلاثة الراء واللام والميم حيث يسهل مجاورتها لأى حرف

من حروف الهجاء دون أن يتعسّر فيها النطق، فضلاً عن تشابهها بأحرف المد مما يجعلها أكثر وضوحًا والتصاقًا بالسمع(٨)

وإذا كان الإحصاء يؤكد أن الشاعر أكثر من الاعتماد على الأصوات المجهورة باعتبارها أشدّ وأوضح من الأصوات المهموسة، فإنه يشير كذلك إلى تردُّد حروف الإطباق المعروفة بثقلها كالصاد والضاد والطاء والظاء بنسب ضئيلة، وكذلك الحال بالقياس إلى حروف الصّفير كالثاء والزاى والشين.

وثمة ظواهر صوتية أخرى تؤدى دورها فى تعميق الإيقاع الصوتى كتكرار حرف أو صوت واحد غير مرة فى البيت الواحد مكونًا بذلك ما يشبه "الضفيرة الصوتية" ويشيع ذلك بصفة خاصة فى الأصوات المهموسة كتردد حرف (الحاء) أربع مرات فى قوله :

لا أجتلى لمحًا حتى أعى مُلحًا عدلاً من الحكم بين السمع والبَصَرِ

فالحاء حرف حلقى مهموس صامت تصاحبه (بحّةٌ) خاصة، وهو بإمكاناته الصوتية يناسب تجربة المناجاة بما يصاحبها من صمت وسكون وبوح مكتوم.

ويعتمد كذلك فى إحداث التأثير السمعى على حرف (السين) الذى يتردد أربع مرات فى قوله :

وقد ملأتَ سواد العينِ من وَضَحٍ فقرِّط السَّمعَ قُرْط الأُنس من سَمَرِ

وقد تجتمع غير وسيلة فى البيت الواحد لإحداث مزيد من التأثير كأن تتجاور الألفاظ ذات الحروف المتعاقبة هجائيًا كالجيم والحاء والخاء أو يجتمع صوتان مهموسان -كالحاء والسين- فى لفظة واحدة أو يتجاور الحرف المهموس مع أحد حروف الصفير كالحاء والزاى فى كلمة (حزت) بالإضافة إلى استخدام الجناس اللفظى مما يمنح الإيقاع جرسًا مميزًا كقوله :

فلو جمعتَ إلى حُسْنٍ محاورةً حُزْت الجمالين من خُبْرٍ ومن خَبَرِ

وقد جاء البيت الأخير حافلاً بالأصوات المجهورة التى تتردد غير مرة فى كثافة عالية فيما يشبه أن يكون "احتفالية" صوتية خاصة إذ يشيع جواً صوتياً جهوريًا يناسب حالة البكاء المتفجّر الذى اندمجت فيه الذات.

ويضطلع الجناس اللفظى بدور بارز فى إثراء الإيقاع النغمى، ومن أمثلته المجانسة بين الفعلين (مضوا فقضوا) فى قوله :

تلهو بســاحات أقوامٍ تُحدِّثنا   وقد مضوا فقضوا أنا على الأثرِ

وقد يجتمع الجناس مع حسن التقسيم مما يزيد النغم ثراءً كقوله :

لا أجتلى لمحًا حتى أعى مُلحًا   عدلاً من الحكم بين المسع والبَصرِ

فالجناس يتحقق بين لفظتى (لمح، مُلح)، ولكن الأداء النغمى يزداد ارتفاعًا حين يتحقق التماثل الإيقاعى التام بين المقطعين :

* لا أجتلى لمحًا   /ه/ه//ه   ///ه
* حتى أعى ملحًا   /ه/ه//ه   ///ه

فثمة تماثل نغمى تام بين (لا أجتلى) و(حتّى أعى) حيث تتساوى كلٌّ منهما بالتفعيلة السباعية (مستفعلن) دون حدوث أية زحافات، كما تتماثل الكلمتان الأخيرتان (لمح، ملح) مع التفعيلة الثانية (فعلن) ويخضعان معًا لزحاف الخبن فضلاً عما يحدثه التنوين من تطريب لغوى تستريح له الأذن وتهشّ له.

ومثل هذا الأداء النغمى يتحقق بصورة أوسع فى بيتين كاملين متعاقبين :

تمرُّ من ناقصٍ حوْرًا، ومكتملٍ   كوْرًا، ومن مُرْتقٍ طورًا، ومُنْحدرِ
والنّاسُ من مُعرضٍ يلهى، ومُلتفتٍ   يرعى، ومن ذاهلٍ ينسى ومُدّكرِ

فالجناس يؤدى دوره بكثافة إذ يتحقق فى البيت الأول بين الظروف الثلاثة (حوراً، كوراً، طورًا) مع التماثل النغمى المنبعث من التنوين الظاهر الذى يسمح بنوع من الترجيع النغمى أو الوقفات السريعة مما يكسب الإيقاع جرسًا خاصًا ونغمات إضافية. كما يتحقق الجناس فى البيت التالى بين الأفعال الثلاثة (يلهى، يرعى، ينسى) حيث تتشابه فى بنائها الصرفى بما يولده من نغم مميز.

بالإضافة إلى ذلك فإن حسن التقسيم أو التماثل الإيقاعى يتحقق فى البيتين بدرجة عالية الكثافة بحيث يمكن أن نقرأهما أكثر من قراءة موسيقية، فتكون القراءة الأولى على هذه الصورة :

تمرُّ من ناقصٍ / حوراً ومكتملِ

كوراً ومن مرتقٍ / طوراً ومنحدر

والناس من معرضٍ / يلهى وملتفتٍ

يرعى ومن ذاهلٍ / ينسى ومدّكرِ

فثمة تماثل تام بين الإيقاع العروضى حيث تتساوى المقاطع العروضية فى صورة (مستفعلن فاعلن)، حيث لا يخضع أى منها للزحاف باستثناء التفعيلة الأولى (تمرُّ من) التى جاءت مخبونة.

ويمكن قراءة البيتين قراءة إيقاعية أخرى يتحقق فيهما التماثل على هذه الصورة :

أ- تمرُّ من / ناقصٍ / حوراً / ومكتملِ.

أ- والناس من / مُعْرضٍ / يلهى / وملتفت.

فالتماثل النغمى واضح بين كل جزء من الأجزاء الأربعة، وهو ما يتحقق بالصورة ذاتها فى الشطرين الآخرين :

كوراً ومن / مرتقٍ / طوراً / ومنحدرِ

يرعى ومن / ذاهلٍ / ينسى / ومدّكرِ

وعلى هذا النحو يتجلّى النّص بإمكاناته الإيقاعية والصوتية الثرية التى تحقق التأثير السمعى المنشود.

هوامش :

(1) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط. دار الفكر، بيروت، ج1، ص ٨١.

(2) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط. بيروت، ج1، ص ٣٥.

(3) المواقف والمخاطبات، النفرى.

(4) لسان العرب، مادة (صيخ).

(5) جاء فى اللسان مادة : (صيخ) : «انصاخت الصخرة : انشقّت، وانصاخ الثوب: انشقَّ من قبل نفسه».

(6) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط. دار القلم، بيروت، ص ٣٠.

(7) انظر المرجع السابق، ص ٣٤.

(8) اقتصر الإحصاء على اللام المنطوقة فقط أى اللام القمرية لا الشمسية باعتبارها صوتًا.

الغريبة

قال ابن خفاجة (ديوانه، ص ١٤٦) :

١- وغريبــةٍ هــشّتْ إليّ غريــرةٍ فــوددتُ لــو نُــسِخَ الـضّياءُ ظلامـا
٢- طلّعتْ عليّ مع المشيبِ تشوقُني شـيخًا كمـا كانـت تـشوقُ غُلامـا
٣- مقبولــةٍ أقبلتُهـا عــن لوعــةٍ نظـراً يكــونُ إذا اعتـبرتَ كلامـا
٤- عَـذَرَتْ وقـد أَجْلَلْتُهـا عـن نـشوةٍ كـبراً وأوسـعت الزّمـانَ ملامـا
٥- عبقتْ وقد حنّ الربيعُ على النّوى كَرَمًـا فأهــداها إليّ ســلاما

اتسمت قصائد ابن خفاجة -فى كثير من الأحيان- بالغموض؛ وهو غموض نابع من شخصيته القلقة؛ فهو كثير الترحال والانتقال، يشعر دائمًا بالوحدة، وتضاعف هذا الإحساس فى نفسه بعد أن امتدّ به العمر بعد الثمانين، فزادت الشيخوخة من آلامه النفسية.

وهذه القطعة تتسم بالغموض المستمد من شخصية الشاعر؛ فهو يبدؤها بقوله : "وغريبة" وهى بداية تجعل القارئ يتساءل : من هذه الغريبة ؟ وما علاقتها بالشاعر ؟ وما يريد منها ؟ وما السر فى البدء بهذه البداية الغامضة ؟ ولماذا سبقها بـ "واو رُبّ" ؟ كل هذه التساؤلات تطرحها القراءة بغض النظر عن الإشارة الواردة فى تقديم الناسخ للقصيدة.

إن كلمة "غريبة" تعطى -بدايةً- إحساسًا بالغربة -مكانية كانت أم زمانية- مما يجعل معنى الغربة ذا صلة بجو النص -بطريقة أو بأخرى. أما الدلالة الثانية التى تعطيها الكلمة فهى دلالة "التأنيث". وقد أردف الشاعر بجملة فعلية فاعلها مستتر مما يزيد المسألة غموضًا. غير أن الجملة الفعلية الوصفية (هشّت) تعطى أول ملمح عن هذه الغريبة الضاربة فى أعماق المجهول؛ فهى قد (هشّت) إلى الشاعر أى اشتبكت معه فى علاقة إيجابية تقوم على البشاشة والمودّة، كما تشير إلى أن ثمة عاطفة واحدة قرّبت بينهما. هذه العاطفة لابد أن تكون وثيقة الصلة بالغربة وذلك يعنى أن ثمة توحُّدًا واشتراكًا بين الطرفين (الغريبة والشاعر) فى الإحساس بالغربة. ولكننا لا نلبث أن نجد أنفسنا إزاء صفة ثانية جاءت بصيغة التنكير لتلك الغريبة لا تقرّبنا من الوصول إليها بقدر ما تبعدنا عنها وتزيدنا جهلاً بها، ولا تفتأ تضيف غموضًا إلى غموضها، فلماذا يصفها الشاعر بأنها "غريرة" ؟ وهل يعنى بهذا الوصف "فتاة" ما، صغيرة السن، قليلة التجربة؟ أم يقصد شيئًا آخر ؟ إن الاحتمالين مطروحان حتى هذه اللحظة وعلينا أن نمضى مع الإشارات والدلالات التى تكشف النقاب عن كُنه تلك الغريبة وصلتها بالشاعر.

وتأتى أمنية الشاعر "وودتُ" أشد غموضًا؛ فهو يتمنى أن يُنْسَخَ الضياءُ ظلامًا، وهى أمنية عجيبة حقًا، فالمألوف هو النقيض، أى أن الإنسان يتمنى أن يتحول الظلام إلى ضياء، فهل يقصد الشاعر هنا الضياء الحقيقى ؟ والظلام الحقيقى ؟.

إن مثل هذه الصورة تتردد عند بعض الشعراء العشاق -كما رأينا عند ابن زيدون فى نونيته- باعتبار أن الليل هو زمن العشق والوصال الذى يتمنى الشاعر دوامه ويتألم لانتهائه، فهل يتمنى ابن خفاجة زوال الضياء وحلول الظلام لأنه عاشق مثلهم ؟ حيث لا أحد يحب الظلام ويكره الصباح وما به من ضياء إلا العُشّاق، لأن الصباح دائمًا يؤذن بالفراق. وهنا قد يُظَنُّ أنّ هذه الغريبة هى "فتاة" يحبها الشاعر ويتمنى أن يجمعه بها زمن العشق الليلى بديلاً عن الصباح حيث الرقباء والوشاة.

إن الجملة الفعلية (وددت) تشير إلى أن ثمة إحساسًا بالمودة قد غمر الشاعر حين "هشّت" إليه تلك "الغريبة"، وإذا كُنّا قد حملنا أمنية الشاعر على المعنى الحسّى الظاهرى فلابد أن نحملها على المعنى "المجازى" سيما وأن الصورة ذاتها تتردد فى الشعر القديم مرتبطة بدلالة أخرى، حيث يشير "الضياء" إلى زمن "الشيب"، وهو الزمن النقيض لدالة (الظلام) التى تشير إلى زمن الشباب حيث يحتفظ الشعر باسوداده، وهذا يُرجِّح أن تكون أمنية الشاعر هى أن يعود إلى زمن الشباب ليتآلف مع هذه "الغريبة" الغريرة ولكنه يدرك أن تحقيق هذه الأمنية ضرب من المحال. ومع ذلك فالصورة ما تزال تحتاج لمزيد من الوضوح وإن كان لا يفوتنا أن نشير إلى التضاد اللونى بين (الضياء) و(الظلام) وما يؤديه من دلالات نفسية خاصة، حيث تتراسل وظيفة كل طرف منهما، فيرتبط الظلام أو السواد بزمن محبّب للشاعر هو زمن الشباب خلافًا لمدلوله الشائع، كما يقترن الضياء بإحساس الرفض والنفور والكراهية فى دلالته على زمن الشيب وهو ما يخالف مدلوله الشائع أيضًا. كما لا تفوتنا الإشارة إلى (الجناس) بين "غريبة" و"غريرة" وما يحدثه من تقارب صوتى ودلالى وكأن ثمة تلازمًا بين الصفتين.

وما إن نصل إلى البيت الثانى حتى تنقشع بعض سحب الغموض وتنتقل بعض الافتراضات من دائرة الشك والاحتمال إلى دائرة "اليقين"؛ فها هو الشاعر يعترف صراحة بطلوع تلك الغريبة وهو فى زمن "الشيب" ولعل ذلك الاعتراف اليقينى هو الخيط الأول الذى يصلنا بـ "بؤرة" النص، وإذا كان زمن الشاعر قد تحدّد فإن صورة "الغريبة" أو

بالأحرى زمنها يتكشّف بعض الشيء من خلال إطلالتها فى الجملة الفعلية (طلعت علىّ) المشحونة بأكثر من دلالة؛ فالطلوع يعطى دلالة أن شيئًا كان مختبئًا أو مختفيًا ثم ظهر فجأة فى زمن غير زمنه. كما أن الطلوع يرتبط بالبكور حيث طلوع الشمس والصباح وهو زمن مفارق لزمن الشيب أو الغروب الذى يعيشه الشاعر وهذا ما يُفسّر أمنيته بأن يعود إلى زمن البكور أو الصبا ليكون كفؤًا لتلك الغريبة. ولا يخفى كذلك أن الطلوع يرتبط كذلك بالإثمار والإنبات. ويأتى شبه الجملة (علىّ) ليحصر العلاقة بين الغريبة والشاعر بحيث تقتصر عليهما وحدهما دون مشاركة أية أطراف أخرى مما يضفى على تلك العلاقة مزيداً من "الخصوصية" و"التلازم". ولكن ما الذى حملته تلك الغريبة الغريرة للشاعر حين طلعت عليه فجأة وهو فى زمن الشيب ؟ إنه يجيب على ذلك بجملة الحال الفعلية (تشوقنى) التى تزيد العلاقة بين الطرفين انكشافاً حيث تضيف صفة (الشوق) إلى "المودة" و"البشاشة" وتشير فى الوقت ذاته إلى أن هذه العلاقة ليست جديدة ولا طارئة بل إن لها جذوراً قديمة لأن الشوق يتطلب وجود صلة قديمة، فضلاً عما يؤديه التضاد فى هذا الخصوص حيث يعترف الشاعر بأنها تشوقه وهو "شيخ" كما كانت تشوقه وهو "غلام". فهل استثارة الشوق تقوّى احتمال أن المقام مقام عشق ووله؟ وهل تكشّفت صورة تلك الغريبة التى تثير الشوق فى قلب الشاعر برغم أنه فى مرحلة الشيخوخة ؟ أحسب أننا ازددنا بُعْدًا بعد أن أوشكنا نقترب من حقيقة تلك الغريبة. وإن كان تصريح الشاعر بأن تلك الغريبة تشوقه شيخًا كما كانت تشوقه غلامًا يجعلنا نبتعد قليلاً عن كونها امرأة أو فتاة معينة؛ لأن وصف الغريبة بأنها "غريرة" يخضعها لفترة زمنية محددة هى فترة الشاب، وهو ما يتعارض مع تجذُّر صورتها فى الماضى. فلو كانت تشوقه وهو غلام لفارقت هى الأخرى زمن الشباب وتكافأت معه فى الزمن. فهل تلك الغريبة مثال أو نموذج لكل فتاة صغيرة تجذب الشيخ فى شيخوخته كما كانت تجذبه فى صباه ؟

وتعود تلك الغريبة –فى مستهل البيت الثالث– لتطلّ إطلالة أخرى من خلال وصفها بصيغة اسم المفعول المؤنث (مقبولة)، فهل أضاف هذا الوصف جديدًا ؟

إن كلمة (مقبولة) تنفتح دلاليًا على معنيين؛ أحدهما : الحُسن والبشارة[١]، والآخر : رياح الصّبا، وقد سميت (قَبولاً) لأن النفس تقبلها وتأنس إليها لطيب رائحتها[٢]. فهل أتى الشاعر بهذا الوصف ليزيد الأمر غموضًا ويجعلنا نتردد فى حسم أمر تلك الغريبة؟ إن ثمة ما يمكن أن يُشار إليه هنا وهو أن المرأة لا توصف عادة بأنها (مقبولة) على الرغم مما تحمله هذه الصفة من دلالة الحسن والبشارة وهو ما يجعل تلك الغريبة ذات صلة وثيقة بالطبيعة. ويضيف الشاعر بُعدًا آخر إلى صلته بتلك الغريبة حين يُصرّح بأنه (أقبلها عن لوعة ...) أى أنها تركت فى نفسه إحساسًا بالحرقة والتحسُّر؛ فهل يرجع ذلك إلى إحساسه بالفارق الزمنى بينه وبينها ؟ ولماذا جعل الشاعر علاقته بها تنحصر فى الرؤية البصرية دون غيرها حين صرّح بأنه استقبلها بنظراته التى تكون إذا اعتبرت كلامًا ؟ إن هذا يعنى أن علاقة الشاعر بتلك الغريبة قد انتقلت إلى موقف "الاعتبار"، وهو موقف مستمد من واقع الحال؛ فقد تغيّر الزمن، وذهب الشباب، وفقد الشيخ قدرته على الحب والعشق ولم يعد قادرًا على مجاراة تلك الغريبة الغريرة فاكتفى منها بالنظر أو حديث العين، وهو حديث مشوب بالتأمل والاعتبار ...

ثم تعود تلك الغريبة لتطل فى البيت الرابع "وقد عذرت"، فى إشارة دالة إلى بلوغها مرحلة النضج[٣]، ولكن الشيخ الذى يعيش زمن الشيخوخة والإفلاس –وهو الزمن المضاد لزمنها؛ زمن الشباب– يبدو غير قادر على مواجهة الموقف أو الوفاء بمتطلباته، فيدّعى –فى محاولة منه لإخفاء عجزه– أنه نظر إليها نظرة إجلال، وارتفع بها عن النشوة الحسية مراعاة لشيخوخته –ولكن الغريبة– التى كانت على وعى كامل بما يدور حولها – لم تجد أمامها من سبيل غير أن تنحى باللائمة على الزمان، لأنها أدركت –كما أدرك صاحبها الشيخ– حقيقة الصراع الأزلى بين الإنسان والزمن، وأنه هو وحده الذى حال بينها وبين صاحبها.

غير أن تلك الغريبة لا تلبث أن تطلّ فى البيت الأخير "وقد عبقت" ونفح رحيقها -فى إشارة إلى تشبثها بالعطاء ومقاومة زمن الجدب والنضوب. وقد تزامن عطاؤها مع حلول زمن آخر هو زمن الربيع المرادف للحياة والإنبات والمغاير لزمن الشيب والشيخوخة وإن كان قد أتى فى زمن غير زمنه، ومع ذلك فهو يمارس دوره الفاعل، فهو الذى أهدى تلك الغريبة -فى غير أوانها- إلى " شيخ الغريب فى وحدته أو شيخوخته فأدخلت الأمن والاطمئنان إلى نفسه.

وهكذا ينفتح النص على فضاء معنوى رحب؛ فتكون هذه الغريبة -فى أحد وجوه التأويل- وردة صغيرة غريبة طرأت فى غير زمانها وأهدت عطرها إلى الشاعر الذى وجد فيها الأنيس الذى يؤنسه فى وحدته وأحس ناحيتها بالأمن والاطمئنان بعد أن حاصرته الشيخوخة والوحدة وأدرك أنه يعيش -مثلها- فى زمن غير زمنه.

كما ينفتح النص على تأويل آخر، بحيث تكون هذه الغريبة الغريرة فتاة حقيقية طرأت على حياة الشاعر وهو فى مرحلة الشيخوخة وكأنها جاءت فى زمن غير زمنها، فكان الصراع بين شبابها ومشيبه، وكان الإحساس بالعجز إزاء مجاراتها أو الوفاء بمتطلبات العشق، ومع ذلك فقد رأى فيها الأنيس، وأجلّها عن النشوة، وأحس إزاءها بالأمان، ولا شك أن القصيدة تستمد قيمتها من هذا الغموض الشفيف المسدل عليها، وهو غموض محبب يزيدها جمالاً، ويكسبها ثراءً لأنه يسمح بالتأويل والرمز.

وقد أدت اللغة دورها فى تكثيف هذا الغموض على خير وجه فقد عمد الشاعر إلى تنكير المبتدأ فى مستهل القصيدة إمعانًا فى التعمية والتمويه وجاء الفعل المبنى للمجهول (نُسخ) ليجعل المعلوم يضرب فى أعماق المجهول. وجاءت الأفعال الدالة على تلك الغريبة خلوًا من الضمائر فغيّبتها تمامًا بينما بقيت أفعالها ماثلة (هشّت - طلعت - عذرت - أوسعت - عبقت) وتشير هذه الأفعال إلى قدرة تلك الغريبة وعمق تأثيرها وفاعليتها. وقد أكسبتها هذه الأفعال صفات إنسانية نابضة بالحركة، فهى تهشّ فى وجه الشاعر وتطلع عليه فى زمن الشيب، وتوسع الزمان لومًا، وتلك صفات إنسانية خالصة،

وثمة صفتان تنصرفان إلى الفتاة والوردة، هما (عذرت، عبقت) فالعذار إشارة إلى الإنبات فى النبات، وإلى نبت شعر العذار فى إشارة إلى مرحلة البلوغ.

وتكشف الألفاظ وأبنية الأفعال عن عاطفة الشاعر فى زمن شيخوخته، وهى عاطفة مشدودة إلى الزمن الماضى؛ المرادف لزمن الصبا والشباب، ولذلك تكتظ القصيدة بالأفعال الواقعة فى الماضى فتبلغ ثلاثة عشر فعلاً من مجموع الأفعال البالغة خمسة عشر فعلاً، وهذه الأفعال هى (هشّت – وردت – نسخ – طلعت – كانت – أقبلتها – اعتبرت – عذرت – أجللتها – أوسعت – عبقت – حنّ – أهداها)، ولا يشذ عن ذلك إلا فعلان يأتيان فى الزمن الحاضر ليعبرا عن استمرار ذلك الشوق وهما: (تشوقنى– تشوق).

إن الشاعر يصدر فى عاطفته عن إحساس حاد بالرغبة فى الانعتاق من زمن الشيخوخة والعودة إلى زمن الشباب (فوددت لو نُسخ الضياء ظلاما)، ولكنه يدرك أن تحقيق ذلك من المحال فتتوزّع عاطفته بين التشوق والحرقة والتحسر. وثمة إشارات تكشف عن إحساسه بالظمأ العاطفى وعجزه عن إدراك هذه الغاية بسبب كبر سنّه كما يتمثل فى قوله :

"عذرت وقد أجللتها عن نشوة كبرًا ..." وقوله : "أقبلتها عن لوعة نظرًا ...".

وقد اكتملت للشاعر عناصر الإبداع الفنى من صوت ولون وحركة؛ فالصوت يأتى من (كلامًا) وهو صوت خافت أقرب إلى الصمت حيث ينبعث من (النظر) أو حديث العين، وهو ما يناسب حال أو مقام الشيخوخة وما تفرضه من صوت واهن ضعيف. وفى المقابل، وعلى سبيل التضاد –يأتى صوت (الغريبة) مرتفعًا كما يبدو فى حديثها (وأوسعت الزمان ملاما) ليتحقق تقابل آخر بين الشباب والشيخوخة ينضاف إلى التقابلات الأخرى. ويأتى التضاد اللونى بين (الضياء) و(ظلامًا) ليضيف بُعدًا آخر إلى هذا التقابل بين الشباب والشيخوخة.

وتأتى المقابلة بين الحركة والثبات لتؤكد البون الشاسع بين الشيخوخة والشباب، فأفعال الحركة تقترن دائمًا بتلك الغريبة مثل (وددتُ، طلعت، أوسعت، عبقت ...) بينما

تختفى أفعال الحركة تمامًا من بين الأفعال المنسوبة للشاعر الكهل حيث تدور الأفعال المتصلة به جميعها فى إطار معنوى بعيد عن الحركة مثل (وددت – تشوقنى – أقبلتها – أجللته). ويتوافق البناء الموسيقى مع الجو النفسى المهيمن؛ فالإيقاع الخارجى قائم على بحر (الكامل) بموسيقاه الهادئة ونلاحظ أن تفعيلة (متفاعلن) تتكرر مرتين متعاقبتين فى الشطر الثانى ثم تتغير الصورة فى التفعيلة الأخيرة لتكون (فعلاتن) كسرًا للرتابة والنمطية. وقد التزم الشاعر فى القافية بما لا يلزم فتوافقت حروف القافية جميعًا عدا حرفها الأول بحيث اطّرد المقطع الأخير فى صورة واحدة هى (لاما) فصارت بما تحمله من معنى اللوم أشبه بإيقاع صوتى جماعى يتردد بفعل (اللوم) بامتداداته التى تخلق فضاءً خارجيًا واسعًا، لتضاعف موقف الشاعر من لوم الزمان.

وقد اطردت ظاهرة الوقوف والقطع التفعيلى فى مواطن عدة متوافقة مع حالة الثبات والسكون والعجز التى انتابت الشاعر فى شيخوخته ومن أمثلتها : (وغريبةٍ / مقبولةٍ / فوددتُ لو / عن لوعةٍ / عن نشوةٍ / عذرت وقد / عبقت وقد) فكل وحدة من هذه الوحدات تستأثر بتفعيلة مستقلة بذاتها تتطلب الوقوف عندها فيما يشبه التقاط الأنفاس قبل الانتقال إلى غيرها من التفعيلات.

ونلاحظ أن القصيدة تكتظ بالمنصوبات المفردة على اختلاف أشكالها كالحال فى (شيخا) والتمييز فى (كرمًا) والمفعول لأجله فى (كبرًا) وقد وقعت هذه المنصوبات تحت تأثير التنوين تحقيقًا للتطريب اللغوى من ناحية، وانسجامًا مع ظاهرة القطع والوقف من ناحية أخرى. كما احتشدت القافية أيضًا بالمنصوبات المصحوبة بالمد (الإطلاق) لإحداث أصداء صوتية بعيدة.

هوامش :

(١) لسان العرب – مادة "قَبَلَ" .

(٢) المصدر نفسه – مادة "قبَل".

(٣) المصدر نفسه – مادة "عَذَر" .



صلوات فى هيكل الحب

"الهوى صنمُ، ولكل عبدٍ صنمُ فى قلبه بحسب هواه"
ابن قيم الجوزية – روضة المحبين



صلوات فى هيكل الحب لأبى القاسم الشابى[1] :

١- عذبةٌ أنتِ، كالطفولةِ، كالأحلا　　　م كاللحن، كالصباح الجديدِ

٢- كالسماء الضحوك، كالليلة القمرا　　　ءِ، كالوردِ، كابتسام الوليد

٣- يا لها من وَداعةٍ وجمالٍ　　　وشبابٍ منعَّمٍ أُمْلود !

٤- يا لها من طهارةٍ تبعث التقديـ　　　سَ فى مهجة الشقىِّ العنيد !

٥- يا لها رقةٌ يكاد يرفُّ الوَرْ　　　دُ منها فى الصَّخرة الجلمود !

٦- أىُّ شىءٍ تُراكِ ؟ هل أنتَ "فينيسُ" تهادتْ بين الورى من جديد ؟

٧- لتُعيدَ الشَّبابَ والفرح المعسولَ للعالمِ التعيس العميد !

٨- أم ملاك الفردوس جاء إلى الأر　　　ض لُيحيى روح السلام العهيد !

٩- أنتِ ... ما أنتِ؟ أنت رسمٌ جميلٌ　　　عبقرىٌ من فنِّ هذا الوجود

١٠- فيكِ ما فيه من غموضٍ وعمقٍ　　　وجمالٍ مُقدّسٍ معبود

١١- أنتِ..ما أنتِ؟أنت فجرٌ من السّحـ　　　ـر تجلّى لقلبىَ المعمود

١٢- فأراه الحياةَ فى مونق الحُسْـ　　　ـن وجلّى له خفايا الخلود

١٣- أنتِ روح الرّبيع، تختال فى الدُّنيا فتهتزُّ رائعاتُ الورد

١٤- وتهبُّ الحياةُ سكرى من العطـ　　　ـر ويدوى الوجود بالتغريد

١٥- كلّما أبصرتك عيناىَ تمشيـ　　　ـن بخطوٍ موقّعٍ كالنّشيدِ

١٦- خفق القلبُ للحياةِ، ورفّ الزّهْرُ فى حقل عمرىَ المجرود

١٧- وانتشت روحىَ الكئيبةُ بالحبُّ　　　وغنّتْ كالبلبل الغرِّيد

١٨- أنتِ تُحيينَ فى فؤادىَ ما قد　　　مات فى أمسىَ السّعيد الفقيد

١٩- وتُشيدينَ فى خرائب روحى　　　ما تلاشى فى عهدىَ المجدود

٢٠- مِن طموحٍ إلى الجمالِ إلى الفنِّ　　　إلى ذلك الفضاء البعيد

٢١- وتبثِّينَ رقّة الشّوق، والأحلا　　　م، والشّدو، والهوى فى نشيدى

٢٢- بعد أن عانقتْ كآبةُ أيّا مى فؤادى، وألجمتْ تغريدى

٢٣- أنت أنشودةُ الأناشيد غنّا كِ إلهُ الغناءِ، ربُّ القصيد

٢٤- فيك شبّ الشّبابُ، وشّحَهُ السّحرُ وشدو الهوى، وعطرُ الورود

٢٥- وتراءى الجمالُ يرقصُ رقصًا قُدُسيًا على أغانى الوجود

٢٦- وتهادتْ فى أفق روحكِ أو زانُ الأغانى، ورقّةُ التغريد

٢٧- فتمايلتِ فى الوجودِ، كلحنٍ عبقرىّ الخيالِ، حلو النّشيد :

٢٨- خطواتٌ، سكرانةٌ بالأناشيد وصوتٌ، كرجع ناىٍ بعيد

٢٩- وقوامٌ، يكاد ينطق بالألحا ن فى كل وقفةٍ وقعود

٣٠- كُلُّ شىءٍ موقّع فيك، حتّى لفتةُ الجيدِ، واهتزازُ النُّهود

٣١- أنتِ ...، أنتِ الحياةُ فى قُدْسها السّامى، وفى سحرها الشّجىّ الفريد

٣٢- أنتِ ..، أنتِ الحياةُ فى رقّة الفجر وفى رونق الرّبيع الوليد

٣٣- أنت ... أنتِ الحياةُ، كل أوانٍ فى رُواءٍ من الشباب جديد

٣٤- أنتِ .. أنتِ الحياةُ فيكِ وفى عيـ نيكِ آياتُ سحرها الممدود

٣٥- أنتِ دنيا من الأناشيد والأحـ لام والسِّحر والخيال المديد

٣٦- أنتِ فوق الخيالِ، والشّعر، والفنّ وفوق النُّهى وفوق الحدودِ

٣٧- أنتِ قُدسى، ومعبدى، وصباحى وربيعى، ونشوتى، وخلودى

* * *

٣٨- يا ابنةَ النّور، إننى أنا وحدى مَنْ رأى فيك روعةَ المعبود

٣٩- فدعينى أعيشُ فى ظلك العذ ب وفى قُرب حُسْنك المشهود

٤٠- عيشةً للجمالِ، والفن، والإلها م، والطُّهر، والسنى والسّجود

٤١- عيشةَ النّاسك البتول يناجى الرّ بّ فى نشوة الذهولِ الشّديد

٤٢- وامنحينى السلامَ والفرح الرّو   حىّ يا ضوءَ فجرىَ المنشود

٤٣- وارحمينى، فقد تهدّمتُ فى كوْ   نٍ من اليأسِ والظلام مَشيد

٤٤- أنقذينى من الأسى، فلقد أمسيـ   ـتُ لا أستطيعُ حملَ وجودى

٤٥- فى شعابِ الزّمان والموتِ أمشى   تحت عبءِ الحياةِ جمّ القيود

٤٦- وأماشى الورى ونفسىَ كالقبـ   ـر، وقلبى كالعالم المهدود

٤٧- ظلمةٌ، ما لها ختامٌ، وهَوْلٌ   شائعٌ فى سكونها الممدود

٤٨- وإذا ما استخفّنى عَبَثُ النّا   سِ تبسّمتُ فى أسىً وجُمُود

٤٩- بسمةٌ مُرّةٌ، كأنّى استلُّ   من الشّوكِ ذابلاتِ الورود

٥٠- وانفخى فى مشاعرى مَرَحَ الدُّنـ   ـيا وشُدّى من عزمىَ المجهود

٥١- وابعثى فى دمى الحرارةَ، علّى   أتغنّى مع المُنى من جديد

٥٢- وأبثُّ الوجودَ أنغامَ قلبٍ   بُلبلىٍّ، مكبّلٍ بالحديد

٥٣- فالصّباحُ الجميلُ يُنْعِشُ بالدِّفء حياةَ المحطّمِ المكدود

٥٤- أنقذينى ، فقد سئمتُ ظلامى   أنقذينى، فقد مللتُ ركودى

* * *

٥٥- آهِ يا زهرتى الجميلة لو تدريـ   ـنَ ما جدّ فى فؤادىَ الوحيدِ

٥٦- فى فؤادى الغريبِ تُخْلَقُ أكوا   نٌ من السِّحرِ ذاتُ حُسْنٍ فريد

٥٧- وشموسٌ وضّاءةٌ ونجومُ   تَنْثُر النُّورَ فى فضاءٍ مديد

٥٨- وربيعٌ كأنّهُ حُلُم الشا   عرِ فى سَكْرةِ الشّبابِ السّعيد

٥٩- ورياضٌ لا تعرفُ الحَلَكَ الدّا   جى ولا ثورةَ الخريفِ العنيد

٦٠- وطيورٌ سحريّة تتناغى   بأناشيدَ حلوةِ التغريد

٦١- وقصورٌ كأنّها الشّفقُ المخضو   بُ أو طلعةُ الصّباحِ الوليد

٦٢- وغيومٌ رقيقةٌ تتهادى ... كأباديدَ من نُثَار الورود

٦٣- وحياةٌ شعريةٌ هى عندى ... صورةٌ من حياة أهل الخلد

٦٤- كلُّ هذا يشيدهُ سحرُ عينيـ ... ـكِ وإلهامُ حسنكِ المعبـ

٦٥- وحرامٌ عليكِ أن تهدمى ما ... شادهُ الحُسْنُ فى الفؤاد العميد

٦٦- وحرامٌ عليكِ أن تسحقى آما ... لَ نَفْسٍ تصبو لعيشٍ رغيـ

٦٧- منكِ ترجو سعادةً لم تجدها ... فى حياة الورى وسحر الوجود

٦٨- فالإلهُ العظيمُ لا يَرْجِمُ العبـ ... ـدَ إذا كانَ فى جلال السّجود

ينقلنا عنوان قصيدة الشابى مباشرة إلى جو روحانى خالص يمتزج فيه الحبُّ بالقداسة والطهر. فالصلوات طقس مقدّس له سماته أو هو خطاب تعبُّدى له مفرداته الخاصة التى تميزه عن أى خطاب آخر. إنه خطاب يتوجه به (الأرضى) إلى (السماوى) ويشحنه بكل مفردات العشق والعبودية والخضوع سعيًا إلى التقرب منه وقيل رضاه والظفر بوصاله ونعيمه. وقد جاءت (الصلوات) بصيغة التنكير لتسبح فى فضاء معنوى واسع بعيدًا عن التقييد والتحديد. كما جاءت بصيغة الجمع دلالة على كثرتها وتدفقها؛ فهى ليست صلاة واحدة أو طقسًا واحدًا يؤديه العابد ولكنها مجموعة صلوات أو ابتهالات تعكس مدى ما يضطرم فى نفس العابد العاشق من مواجد وتؤكد رغبته الحقة فى إظهار أكبر قدر من الخضوع والطاعة وتوقه إلى امتداد التواصل مع معبوده تعبيرًا عن صدق أحاسيسه، ولعل هذا ما يفسر طول القصيدة وامتدادها إلى ثمانية وستين بيتًا.

غير أن هذه (الصلوات) لا تلبث أن تُخصص وتُحدّد -مجازيًا- فإذا هى صلوات تُرتّل فى هيكل الحب، وابتهالات إلى ينبوع الجمال المقدّس، وكأنّ للحب محرابًا أو معبدًا يُتعبّد فيه، وتؤدى فى رحابه طقوس العشق، وبذلك تتحول اللغة الشعرية إلى ما يشبه "الأوردة" أو الطقوس أو التراتيل التعبدية يرددها عاشق متبتل فى محراب الحب تقربًا للمحبوب وطمعًا فى رضاه بعد أن تقدّس وتجلى فى صورة علوية، وهكذا تبشّرنا القصيدة بخطاب عشق جديد يبثه عاشق عابد للجمال الروحى فى صورة ابتهالات وتراتيل ودعوات حارة وتسابيح شعرية متوجهًا بها إلى المحبوب الذى تجلت فيه صفات الجمال المطلق أو الجمال الكلى للوجود، سابحًا بتهويماته على أجنحة الخيال، متطلعًا إلى عالم "مثالى" يفتقده فى الواقع.

* * *

يستهل الشاعر العاشق صلواته أو طقوسه التعبدية بمشهد ترتيلى يتغنى فيه بصفات المحبوبة المتجلية فى المرئيات المحسوسة وغير المحسوسة، والساكنة فى الزمن الجميل والطبيعة البديعة :

عذبـةٌ أنـتِ، كالطفولـةِ، كـالأحلا	م كـالّلحن، كالـصباح الجديـدِ
كالـسماء الـضحوك، كالليلـة القمـرا	ءِ، كـالوردِ، كابتـسام الوليـد

إن هذا المشهد الترتيلى الاستهلالى يمثل الموجة الأولى من الصلوات ويُختزن فى بيتين دائريين يتوجه خطاب العشق فيهما إلى المحبوبة مباشرة عبر تلك الجملة الاسمية الاستهلالية (عذبة أنتِ) التى يتقدم فيها الخبر على المبتدأ، وهو تقديم ذو دلالة؛ فهو يخفِّف من وقع التقريرية فيما لو قال (أنت عذبة)، ويكسر الإيقاع النمطى الذى لا يتفق وسمات خطاب الصلوات أو العشق، فمن المناسب أن يتأخر ضمير المخاطب وتتقدم صفته، وكأن المحبوب يُعرف بصفاته قبل ذاته، ولكن ما دلالة *صفة* (العذوبة) التى تتمركز حولها صفات المحبوبة ؟ إن كلمة (عذوبة) -معجميًا- هى الماء الطيب الفرات، وكأن العاشق يراها نبع الارتواء، فهى التى تمنح الحياة وتجعل لها مذاقًا عذبًا بالنظر إلى اقتران المعنى بحاسة الذوق، فكأن حياته اعذوذبت واحلولت بها.

وإذا تتبعنا المعانى المعجمية الأخرى للكلمة، فإننا نظفر بدلالات أخرى؛ ففى اللسان[٢] : أعذب عن الشىء : امتنع، وعذب عنه : منعه وفطمه، فهل يعنى هذا التضاد دلالة ما ؟ هل يشير إلى أن الموصوف به قادر على أن يمنح الشىء ونقيضه ؟ وهل يعنى ذلك أن علاقة الشاعر بالمحبوبة تتأرجح بين (الرى والظمأ) و(العطاء والمنع) ؟

وتكشف لنا المادة المعجمية للكلمة عن دلالة نفسية أخرى؛ فالعذابة هى رحم المرأة، وبذلك يحتشد وصف الشاعر لمحبوبته بـ (العذوبة) بدلالة الأمومة والرحم والفطام والرى أو الشراب السائغ الفرات ...

وتمتد صورة المعشوقة عبر حزمة من التشبيهات المتعاقبة التى تشتبك فى علاقة حميمة مع طرفى الجملة الإسمية، فهذه المعشوقة العذبة تتجلى فى المرئيات والمجردات وتستحضر أجمل صور الحياة والطبيعة والزمن والوجود (الطفولة - الأحلام - اللحن- الصباح - الجديد - السماء - الضحوك - الليلة القمراء - الورد - ابتسام الوليد).

إن هذه الصور تكتنز بدلالاتها الرمزية والنفسية فضلاً عما تمتاز به من طزاجة وجدة؛ فالمحبوبة فى عذوبتها تستحضر زمن الطفولة، فتعكس حنين الشاعر إلى زمن ماضوى جميل يقترن بالوداعة والبراءة والنضارة. إنه زمن اللهو البرىء الذى عاشه الشاعر بمنأى عن هموم الحياة ومفاجآتها المزعجة.

إن تشبيه المحبوبة بالطفولة صورة جديدة تدهش القارئ وتنبض بدلالاتها النفسية؛ فالمشبه ينتقل من إطاره الحسِّى إلى إطار معنوى مجرد ينفتح فيه الخيال على فضاء زمنى بعيد حافل بالنضارة والغضاضة والوداعة، وتنتقل فيه المحبوبة من حيث هى كائن حسِّى له ملامحه وصفاته إلى زمن أثير يفتقده الشاعر ويحنّ إليه ويتمنى لو لم يفارقه ...

لقد استعاد الشابى ذكريات طفولته السعيدة فى غير قصيدة، وتغنى بها باعتبارها جنته الضائعة، وثمة قصيدة فى ديوانه (أغانى الحياة) يرسم فيها صورة رائعة لحياة الطفولة التى عاشها براءة ووداعة وطهرًا فى أحضان الطبيعة التى أحبها، فيقول[٣] :

أيـــام كانـــت للحيـــاة حـــلاوة الـــروض المطـــيرْ
وطهـــارة المـــوج الجميـــل، وبحـــر شـــاطئه المـــنير
ووداعـــة العـــصفور، بـــين جـــداول المـــاء الـــنمير
أيـــام لم نعـــرف مـــن الـــدنيا ســـوى مـــرح الـــسرور
وتتبـــع النحـــل الأنيـــق وقطـــف تيجـــان الزهـــور
وتـــسلّق الجبـــل المكلّـــل بالـــصنوبر والـــصخور
وبنـــاء أكـــواخ الطفولـــة تحـــت أعـــشاش الطيـــور
مـــسقوفة بـــالورد والأعـــشاب والـــورق النـــضير
نبنـــى فتهـــدمها الريـــاحُ، فـــلا نـــضجّ ولا نثـــور
ونعـــود نـــضحك للمـــروج وللزنـــابق والغـــدير

هذه هى الطفولة كما عاشها الشابىُّ مرحًا ولهوًا وبهجة واندماجًا بالطبيعة الساحرة، وهذا هو عالمها النقى الذى لا يعرف الشقاء والكدر، وتلك هى جنته الضائعة التى ظل يبكيها ويتحسر عليها[٤]. يقول فى قصيدة أخرى بعنوان "الطفولة":

لله ما أحلى الطفولة إنها حلم الحياة
عهد كمعسول الرؤى ما بين أجنحة السُّبات
نرنو إلى الدُّنيا وما فيها بعين باسمه
ونسير فى عدوات واديها بنفسٍ حالمه

* * *

إن الطفولة زهرة تهتز فى قلب الربيع
ريّانةٌ من ريّق الأنداء فى الفجر الوديع
غنّت لها الدُّنيا أغانى حبّها وحبورها
فتأودت نشوى بأحلام الحياة ونورها

* * *

إن الطفولة حقبة شعرية بشعورها
ودموعها، وسرورها، وطموحها، وغرورها
لم تمش فى دنيا الكآبة، والتعاسة والعذاب
فترى على أضوائها ما فى الحقيقة من كذاب

هذا هو عالم الطفولة الذى فارقه الشاعر مرغمًا فأُبدل بالصفاء والحبور كآبة وتعاسة إلى أن طرقت المحبوبة أبواب قلبه فأعادته إلى ذلك العالم الجميل أو ذلك العهد المعسول الرؤى فاستعاد بها ذكريات الطفولة وسعادتها، وردّت إليه تلك المعانى الجميلة والقيم النبيلة التى سلبتها الأيام منه ...

وكما اقترنت صورة المحبوبة بزمن الطفولة، فقد اقترنت كذلك بالأحلام، أو ذلك الزمن المخملي الأثير الذي تستطيع الذات أن تنعتق فيه من حدود الزمن الواقعي وتحقق فيه رغباتها التي عجزت عن تحقيقها في الواقع، وتنعم فيه بالنشوة والسعادة.

إن تشبيه المحبوبة بالأحلام يخرجها من عالم الإدراك الحسي إلى الزمن المطلق الذي لا يقاس بمقاييس الواقع.

ويقترن تشبيه المحبوبة بـ "اللحن" بدلالات عدة؛ فمنه يتولد الإحساس بالبهجة والنشوة و الطرب والاهتزاز، وهو رمز لإيقاع الحياة وتجددها وغذاء للروح والوجدان، وهو المعنى الذي يحرص الشاعر على تأكيده؛ ونعنى بذلك العشق الروحي الذي يسمو بالروح ويطهّر النفوس.

أما الصباح الجديد الذي تستحضره صورة المحبوبة فهو رمز التجدُّد والإشراق والنور والحلم بواقع مغاير أو زمن جديد يتحقق فيه للشاعر آماله. وإذا كان الحنين إلى الطفولة يعكس حنين الشاعر إلى الماضي، فإن توقه إلى الصباح الجديد تطلع إلى المستقبل.

ويستثير تشبيه المحبوبة بـ (السماء الضحوك) إيحاءات جديدة، فـ (السماء) تقترن بالعلو والبُعد والاتساع والصفاء فضلاً عما توحي به من قداسة، وقد أضاف إليها (النعت) دلالات أخرى كالإيحاء بالبهجة والإشراق والتفاؤل والانكشاف، وقد أكسبت صيغة (المبالغة) تلك الدلالات سعة وديمومة وامتداداً.

وينفتح تشبيه المحبوبة بـ (الليلة القمراء) على دلالات أخرى، فهي نسخ لصورة الظلام والانقباض والوحشة، وإيحاء بأجواء الألفة والأنس والسّمر، وتوقٌ إلى زمن آخر من الأزمنة المحببة إلى النفس (الطفولة - الصباح الجديد - الليلة القمراء).

إن صورة المحبوبة تستحضر الأزمنة الجميلة، وهي ترتفع بصفاتها كالسماء الضحوك، وتحقق المتعة الروحية (كاللحن) وتمنح العطر والشذى وتشيع الإحساس بالبهجة والجمال (كالورد) وهي أيضاً إيحاء بزمن جديد (الربيع).

ولا يخلو تشبيه عذوبة المحبوبة بـ (ابتسام الوليد) من الدلالة الزمنية؛ فهي حنين إلى الزمن الأول، زمن البدء والتفتح والبراءة واستقبال الحياة ...

الملاحظ أن هذه التشبيهات الثمانية الممتدة تميل فى أغلبها إلى المجردات، ولا تستهدف التركيز على الجمال الحسى للمحبوب بقدر ما تهدف إلى تأكيد الأثر النفسى. كذلك فإن إلحاح الشاعر على صورة معينة تقترن بأزمنة ماضوية أو مستقبلية يشير إلى عدم توافق الذات مع واقعها ويؤكد رغبتها فى الخلاص من هذا الواقع. ولذلك فالمحبوبة ترتبط عنده بزمن جميل يفتقده، وهو لا ينظر إليها باعتبارها "جسداً" جميلاً بل باعتبارها "روحًا" جميلة مؤثرة، ولذلك ينطلق فى علاقته بها من "المجرد" لا "المحسوس"، ويتجذّر وجودها فى وجدانه بما يمكن أن تحققه من متعة روحية أو أثر نفسى، كالأنس والألفة والطمأنينة والأمان كدلالات (الليلة القمراء) والتوق إلى زمن البراءة والوداعة (الطفولة) والنشوة الروحية التى تحدثها عذوبة الألحان وشذى الورد والخلاص من الواقع بالأحلام الجميلة والتطلع إلى صباح جديد عامر بالنور والإشراق والبهجة ... تلك هى صورة محبوبته كما يراها ويهواها ... وهى صورة "فريدة" قلّما نظفر بها فى شعرنا الوجدانى...

وقد ساهمت عناصر كثيرة فى صنع تلك اللوحة الفنية الفريدة، فبدأت بحاسة الذوق فى كلمة (عذبة) التى تمثل نقطة الارتكاز التى تنتهى إليها كل الصور بحيث تنضوى عناصر اللوحة جميعًا تحت لوائها لتكون (العذوبة) هى الوصف السائد أو العامل المشترك الذى يجمع بين المحبوبة والطفولة والأحلام واللحن والسماء الضحوك والليلة القمراء والورد وابتسام الوليد، فحاسة الذوق هى وسيلة الشاعر الوحيدة للإحساس بهذه العناصر جميعًا، وهو ضرب من ضروب تراسل الحواس حلّت فيه حاسة الذوق محل حواس أخرى كالرؤية والشم والسمع، فصار كل ما يُدرك بالرؤية (كالسماء والصباح) أو بالرؤية والشم معًا (كالورد) أو بالصوت والسمع كاللحن، صار كل ذلك خاضعًا أو رهنًا بحاسة (الذوق) ولذلك دلالته النفسية الواضحة، فالإلحاح على الصور الفمّية أو الذوقية لا يعكس شبع الذات وارتواءها بقدر ما يعكس إحساسها الحاد بالظمأ والحرمان تبعًا لقوانين علم النفس. وثمة عناصر أخرى ساهمت فى تشكيل تلك اللوحة كالصور اللونية أو

دلالات الألوان الموحية بالتفاؤل والإشراق والبهجة والضياء كاللون النورانى فى (الصباح الجديد) و(الليلة القمراء) و(السماء الضحوك) و(ابتسام الوليد) وكاللون الوردى فى (الأحلام) و(الورد) وبذلك ترتبط صورة المحبوبة بالأحلام الوردية والنور والموسيقى والبراءة والوداعة والإشراق والتجدُّد.

وتمتاز تلك اللوحة التصويرية فى البيتين الأول والثانى ببنائها الإيقاعى المميز، وهو بناء دائرى تلعب فيه كاف التشبيه دورًا محوريًا فى تعميق الإيقاع الصوتى وتجانسه. وباستثناء الكلمة الاستهلالية الأولى (عذبة) التى جاءت مرفوعة وأكسبها التنوين جرسًا إيقاعيًا خاصًا، فإننا نجد الكلمات الأخرى تخضع جميعها لتأثير الجرِّ سواء باستخدام كاف التشبيه والجر أو الإضافة مما ربطها بضفيرة صوتية واحدة وأوجد تجانسًا صوتيًا واسعًا ينبعث من توحد النغم الصوتى (حركة الكسر) كما يتوافق مع حركة الروى ذاتها ويجسد طابع الحزن والانكسار الذى تنطلق منه التجربة ذاتها.

وتمتد الموجة الثانية عبر ثلاثة أبيات (٣، ٤، ٥) تتشابه فى بنائها الأسلوبى حيث يتكرر أسلوب التعجب بالصيغة ذاتها ثلاث مرات :

يـا لهـا مـن وَداعـةٍ وجمـالٍ	وشـبابٍ مـنعَّمٍ أُمْلـود !
يـا لهـا مـن طهـارةٍ تبعث التقديـ	ـسَ فـى مهجـة الـشقىِّ العنيـد !
يـا لهـا رقـةً يكـاد يـرفُّ الـوَرْ	دُ منهـا فـى الـصَّخرة الجلمـود !

إن هذا البناء الأسلوبى الذى يرتكز على تكرار صيغة التعجب تلك (يا لها ...) يبدو أقرب إلى طقوس المناجاة والتسابيح حيث يعبّر الإيقاع الصوتى الناجم عن الياء والهاء الممدودتين فى بنية (يا لها ...) عن الاستطالة والامتداد الملائمين للمناجاة فضلاً عما يحدثه التنوين المقترن بالكسر من تضفير صوتى فى الكلمات التالية (من وَداعةٍ، وجمالٍ، وشبابٍ منعّمٍ أملودِ ...) حيث يتوحّد النغم متوافقًا مع لحظات التوحُّد الوجدانى.

وتتحول بنية الخطاب فى تلك الموجة فتبدو أقرب إلى الحوار الداخلى أو "المونولوج" وترتكز المناجاة على التغنى بقيم الجمال المثالية المتجسدة فى المحبوبة ويتوحد المعنى بالحس، فيمتزج الجمال والشباب المترف الغضّ بالرقة والطهارة والقداسة، وتتجاوز فيه المرأة دورها الأنثوى باعتبارها مثيرًا حسيًا لتتحول إلى "مثال" أو "نموذج" تنتهى إليه خصال الكمال ويتوحّد فيه الحسِّى بالمعنوى وإن ظلت الهيمنة للمعانى المجردة التى يحرص الشاعر العاشق على إظهارها كالوداعة والطهارة والرقة كما يحرص على الارتفاع بنموذجه إلى آفاق "علوية" فإذا به يتحوّل إلى طاقة روحية خلاقة قادرة على هداية الأشقياء وصنع المعجزات حتى ليتحول الصخر الجلمود -بما تفيضه عليه- عن طبيعته الصلدة القاسية فإذا هو يحاكيها نعومة ورقة ويصير مصدرًا للعطاء والبهجة.

إن مثل هذه الصفات المعجزة لابد أن تستثير الذهن وتبعث الحيرة وتُفجِّر السؤال عن كنه صاحبتها وحقيقتها، ولذلك تنبنى الموجة الثالثة من التراتيل (من البيت السادس حتى الثانى عشر) على بنية الاستفهام التى تتقاطر فى كثافة وتتباين فى صيغها لتجسِّد الحيرة والانبهار الكامنين فى أعماق الذات ... أى شىء تُراك ؟ أنت ... ما أنت ؟ هل أنت "فينيس" ؟ تلك هى أسئلة الحيرة والدهشة والانبهار التى يرددها العاشق الذى يرى فى محبوبته نموذجًا يتأبى على المألوف، ويتعالى عن النموذج البشرى وهذا ما تعكسه صيغ الاستفهام ذاتها؛ فهى لا تشير إلى كائن بعينه بل تهوِّم به فضاءات واسعة وتخرج به عن أى إطار محدّد، فيتأرجح بين "الشيئية" و"الكلّية" وينزع إلى "التجريد" و"العموم" و"الإطلاق".

وتحاول الذاكرة أن تستحضر (المثال) أو (القرين) أو (النموذج) الشبيه حتى تستريح من عناء التفكير، فلا تفارقها الحيرة ولا تصل إلى اليقين، فتتوزّع فى محاولتها بين "الأسطورى" و"الملائكى" أو بين (فينوس) إلهة الجمال الإغريقية و(ملاك الفردوس)... وهو لا يكتفى بمجرد "المشاكلة" بين الصورتين بل يخضعهما للإطار الذى يضع فيه نموذجه باعتباره (رسولاً) يعيد للعالم التعس شبابه وفرحه المسلوب (لاح

ارتباط هذه الصورة الذوقية بصورة المعشوقة العذبة) وهو يرتفع بها عن النموذج البشرى حين يتخيلها (ملاك الفردوس) الذى جاء إلى الأرض موكلاً بإحياء روح السلام وإشاعته بين البشر. إن صورة المحبوبة التى تشبه ملاك الفردوس تجعلنا نستحضر صورتها وهى تبدو كالسماء الضحوك مما يؤكد الصورة العلوية التى يرسمها الشاعر لمحبوبته.

وتأتى الموجة الرابعة من الصلوات امتداداً لموجة التساؤلات السابقة ولكنها تمتاز عنها بتدفقها وامتدادها حيث تستغرق اثنين وعشرين بيتًا (من ٩ - ٣٠)، وهى تمتاز عن الموجة السابقة فى بنائها الأسلوبى، فإذا كان السؤال فى الموجة السابقة قد ارتبط بالشك والحيرة واقترن بـ "التخيير" (هل أنت فينيس ... أم ملاك الفردوس ؟) فإن طرح السؤال فى هذه الموجة يقترن بجواب يقينى، (أنت فجر من السحر - أنت روح الربيع ... إلخ) كما يرتكز السؤال على بنية واحدة متكررة (أنتِ ... ما أنتِ ؟) ويتصدر البنية ضمير المخاطب الأنثوى المفرد ليؤكد وجود المعشوقة وحضورها الطاغى المتجذّر فى وجدان الشاعر، وكأن فى إفراده وإطلاقه تجسيداً للحظة التأمل التى يحتشد فيها الذهن فى لحظة خشوع واستغراق متأملاً ومتسائلاً عن كنه هذه المحبوبة. وتمتد لحظة التأمل تلك برهة من الزمن قبل أن يتفجّر السؤال متلبسًا بصيغة الاستفهام (... ما أنت ؟) التى تخرج المحبوبة عن طبيعتها الأنثوية أو البشرية لتحلّق بها مرة أخرى فى سماء التجريد والإطلاق وهو ما ينسجم مع جواب السؤال :

أنتِ ... ما أنتِ؟ أنت رسمٌ جميلُ	عبقريٌ من فنِّ هذا الوجود
فيكِ ما فيه من غموضٍ وعمقٍ	وجمالٍ مُقدّسٍ معبود

إنه العشق حين يقترن بالفن والجمال والتصوف ويقترب من المثالية والكمال، وتستحيل فيه المحبوبة إلى لوحة فنية فريدة تنطق بعظمة الخالق وإبداعه. إنّ الرسم ضد المحو وتأكيد للوجود ووصفه بالجمال والعبقرية دلالة على الإبداع والتفرُّد ومجاوزة المألوف، وهو لا يقف بمحبوبته عند هذا التصوُّر بل ينأى بها عن الحسِّ الشهوانى

ويمنحها نفحة صوفية تمتزج برؤيته الفلسفية للكون والوجود؛ فيراها صورة من الوجود فى سحره وغموضه وعمقه ويقترب فى رؤيته من رؤية المتصوفة أصحاب وحدة الشهود، فيراها مجلى من مجالى الوجود، ومرآة عاكسة لما فيه من إبداع وجمال، ويرفعها إلى مرتبة علوية ويخلع عليها قداسة فيراها رمزًا للجمال المقدس.

وتتوالى موجات التساؤل من خلال الصيغة المتعاقبة (أنتِ ... ما أنتِ ؟) التى تعكس إحساس العاشق بالانبهار أمام نموذجه الجمالى الفريد وتتقاطر الصور الرومانسية الأخاذة التى تتحد فيها صورة المحبوبة بالطبيعة وتمتزج بأجواء من القداسة والسحر والضياء، وتحاط بإشراقات وإيماءات قدسية، ويمنحها الشابى قدرات روحية هائلة، فيراها (فجرًا من السحر) يصوِّر لقلبه الحياة فى أبهى وأكمل صورها، ويتخيلها (روح الربيع) التى تبعث الحياة وتخلق عالمًا سحريًا يزدان بالشذى والألحان. وعلى هذا النحو تتوالى صور المحبوبة مقترنة تارة بلوحة الخلق والإبداع (أنت رسم جميل عبقرى) وتارة أخرى بقوى سحرية مؤثرة (أنت فجر من السحر) وتارة ثالثة بقوى روحية خلاَّقه (أنت روح الربيع) لتُعيد تشكيل العالم وفق قانون إبداعى فينبض بالجمال والحياة والسحر والإبداع.

وتعد صورة المحبوبة التى تبعث الحياة وتبثُّ الحركة فى الوجود والأحياء أكثر الصور دورانًا فى القصيدة، وهى تمتد عبر مشهد كامل بدءًا من البيت الثالث عشر حتى الثانى والعشرين وفيه تتجلى المحبوبة بصفاتها السحرية الخارقة فتنسخ الظلام ضياءً، والجدب خصبًا وتنفخ فى الجمادات فتحيا، وتختال بجمالها القدسى وخطواتها الموقعة بالموسيقى فتنتشل شاعرها العاشق من هوة اليأس ويخفق قلبه للحياة وتنتشى روحه الكئيبة بالحب وتستعيد طموحها إلى الجمال والفن.

إن حركة المحبوبة تقترن بالإيقاع والموسيقى، وتنعكس هذه الحركة الإيقاعية على الذات العاشقة المولعة بالجمال والموسيقى حتى تصير حياتها رهنًا بهذه الحركة فتتحول دلالات الجمود إلى النقيض.

إن حركة المحبوبة أو خطواتها الإيقاعية تعادل حركة الحياة ذاتها، وهى لا تبعث الحياة فى القلب الجامد فحسب، بل ترتبط بالخصب والانتشاء والبهجة وتجدد الأمل.

ويؤدى ضمير المخاطب (أنت) دورًا محوريًا فى طقوس الصلوات، فهو يتصدر فى كثير من الأحيان كل دفقة أو موجة أو ترتيلة ، وتتنوع أنماطه بتنوع مقام العشق، فهو قد يأتى فى سياق التعجب والانبهار مقترنًا بالسؤال والجواب ممثلاً فى هذه البنية :

أنتِ ... ما أنتِ؟ أنت رسمٌ جميلٌ   عبقريٌ من فنٍّ هذا الوجود
أنتِ .. ما أنتِ؟أنت فجرٌ من السِّحـ   ـر تجلّى لقلبىَ المعمود

وقد يتصدر فى سياق الإثبات فى مفتتح ترنيمة جديدة حاملاً معه موجة أو دفقة من دفقات الوجدان فى مشهد تصويرى أخاذ يتشكل من عناصر مختلفة كالصور الحركية واللونية والبصرية والشمّية والصوتية كما يتمثل فى هذا المشهد :

أنتِ روح الرّبيع، تختال فى الدُّنيا فتهتزُّ رائعاتُ الورد
وتهبُّ الحياةُ سكرى من العطـ   ـر ويدوى الوجود بالتغريد
كلّما أبصرتك عيناىَ تمشيـ   ـن بخطوٍ موقّعٍ كالنّشيدِ
خفق القلبُ للحياةِ، ورفّ الزّهْرُ فى حقل عمرىَ المجرود
وانتشت روحىَ الكئيبةُ بالحبِّ   وغنّتْ كالبلبل الغرِّيد

إن الصور الحركية هى العنصر الأساسى فى تلك اللوحة، فالمحبوبة تحلُّ فى الربيع وتتوحّد به فتصير روحه المحركة الباعثة للنماء والإثمار، وتنعكس حركة المحبوبة على ما حولها فتنثال الصور الحركية على هذا النحو :

١- تهتز رائعات الورود.

٢- تهبُ الحياة سكرى

٣- يخفق القلب للحياة

٤- يرفُّ الزهر في حقل عمر العاشق

وتنعكس حركة المحبوبة على الطبيعة الصامتة فيصاحبها نوبة صحوٍ وانتشاء، ولذلك تقترن الصور الحركية بالصور الصوتية المعبرة عن الموسيقى الصادحة المغرِّدة :

١- يدوّى الوجود بالتغريد.

٢- يحدث الانتشاء للروح الكئيبة فتغنى كالبلبل الغريد.

٣- المحبوبة تمشى بخطو موقع كالنشيد.

وتتجاوب الصور البصرية والشمية مع العناصر الأخرى فترتبط رؤية المحبوبة وهى تمشى بخطواتها الموقعة بصور الحركة كخفقان القلب ورفيف الزهر، وينعكس شذى المحبوبة على ما حولها فتفيض على الورود والوجود فتبدو الحياة "سكرى" من العطر ويتحقق الانتشاء الروحى للذات المكتئبة. وقد جاءت الأبيات السابقة كلها موصولة فى بناء دائرى فيما يشبه الموجة الواحدة المتدفقة التى تنثال معبرة عن التدفق الوجدانى واحتدام العاطفة، فليس ثمة مجال لالتقاط الأنفاس، ولا تكاد الموجة تصل إلى نهايتها حتى تلتحم بها موجة أخرى تستهل بصيغة الخطاب ذاتها على النحو الماثل فى هذه الموجة :

أنــتِ تُحــيينَ فــى فــؤادىَ مــا قــد	مــات فــى أمــسىَ الــسّعيد الفقيــد
وتُــشيدينَ فــى خرائــب روحــى	مــا تلاشــى فــى عهــدىَ المجــدود
مــن طمــوح إلى الجمــال إلى الفــنِّ	إلى ذلــــك الفــــضاء البعيــــد
وتبــثّينَ رقّــة الــشّوق، والأحــلا	م، والــشّدو، والهــوى فــى نــشيــدى
بعــــد أن عانقــتْ كآبــــةُ أيّــــا	مــى فــؤادى، وألجمــتْ تغريــدى

وتمتاز هذه الموجة بخصوصيتها، فتكشف عن أزمة الذات المحطمة وانكسارها قبل ظهور المحبوبة، فقد حوصرت بـ (الفقد) واليأس والكآبة وفقدت تماسكها وتوقّف المغنّى عن الغناء إلى أن تجلّت المحبوبة بصفاتها الفريدة فنفخت في روحه وأحيت آماله وأعادته إلى زمنه الأثير؛ زمن البراءة والوداعة أو زمن الطفولة السعيد الذى افتقده فى زحام الحياة وآلامها، وفجرت طاقاته الروحية والإبداعية فألهمته الفن والغناء وأعادته للتغريد من جديد حتّى صارت حياته رهنًا بخطاها، فأقام لها فى قلبه معبدًا يناجيها ويلهج بصفاتها ويتغنى بمحاسنها ويبوح بمواجده. وقد لَعب عنصر التضاد دورًا بارزًا فى هذه الموجة فأوجد ثنائية كبرى طرفاها المحبوبة وواقع الشاعر، فتوزعت تلك الثنائية بين الحياة والموت والتشييد والتلاشى والحركة والسكون والأمل واليأس والتغريد والكآبة وتحولت من خلالها دلالات السكون إلى النقيض، وتستأثر الذات وحدها بذلك التحول الإيجابى الذى أحدثته المحبوبة على نحو ما يعبر عنه خطاب العشق :

١- أنت تحيين فى فؤادى ما قد مات ...

٢- وتشيدين فى خرائب روحى ما تلاشى ...

٣- وتبثين رقة الشوق ... فى نشيدى.

ونلاحظ أن ثمة عناصر لغوية ساهمت فى تلاحم هذه الموجة وتدفقها منها الفصل بين الفعل ومفعوله بالجار والمجرور (أنت تحيين فى فؤادى ماقد مات ...) وتعلّق الجار والمجرور (فى أمسى) بالفعل (قد مات) وإردافه بنعتين متتاليين (الفقيد السعيد) بحيث لا يمكن الوقوف إلا بعد أن يفرغ القارئ تمامًا من قراءة البيت كاملاً. وتطّرد تلك السمة فى البيت التالى حيث يتأخر المفعول به فلا يأتى إلا فى صدارة الشطر الثانى ويأتى الجار والمجرور الموصوف (فى عهدى المجدود) فلا يدع مجالاً للتوقف أو التقاط النَّفَس. وقد امتد هذا التلاحم أو التدفق إلى البيت الذى يليه (من طموح ...)حيث تعلّق الجار والمجرور بالفعل (تلاشى) فى البيت السابق عليه ثم تتابعت المجرورات لتؤكد هذا التدفق:

كما تساهم المعطوفات المتعاقبة فى البيت الرابع من هذه الموجة فى تعميق هذا التدفق وانسيابه حتى إن الجار والمجرور (فى نشيدى) المتعلق بفعل الاستهلال (وتبثين) يتقهقر حتى آخر البيت تأكيداً على هذا النمط الدائرى :

وتبثّينَ رقة الشّــوق، والأحــلا م، والشّدو، والهوى فى نشيدى

ويرتبط آخر بيت فى هذه الموجة ارتباطًا معنويًا بما قبله من خلال البناء الظرفى الاستهلالى الذى يمتد بالمعنى لتكتمل بذلك آخر لبنة فى هذا البناء الدائرى.

وما إن تنتهى هذه الموجة حتى تتبعها موجة أخرى أشدُّ تدفُّقًا وأكثر امتداداً محتفظة ببنائها الأسلوبى من حيث الاستهلال بصيغة الخطاب الإثباتية ذاتها :

أنــت أنشــودةُ الأناشــيــد غنّــا ك إلـــهُ الغـنــاء، ربُّ القصـــيـــد
فـــيـــكِ شـــبّ الشّـــبـــابُ، وشـــحَهُ السّـــحرُ وشـــدوَ الهـــوى، وعطـــرُ الـــورود
وتــراءى الجمـــالُ يـــرقصُ رقـــصًا قُدُســـيًا علـــى أغـــانى الوجـــود
وتهـــادتْ فـــى أفـــق روحـــكِ أو زانُ الأغـــانى، ورقّـــةُ التغريـــد
فتمايـــلتِ فـــى الوجـــودِ، كـــلحـنٍ عبقـــرىّ الخيـــال، حلو النّشـــيـد :
خـــطـــواتٌ، ســـكرانـــةٌ بالأناشـــيـــد وصـــوتٌ، كرجـــع نـــاىٍ بعـــيـــد
وقـــوامٌ، يكـــاد ينطـــق بالألحـــا ن فـــى كـــل وقفـــةٍ وقعـــود
كُلُّ شـــىءٍ موقّع فيـــك، حـــتّـــى لفتـــةُ الجيـــدِ، واهـــتزازُ النُّهـــود

فى هذه الموجة تنسى الذات همومها وأوجاعها وتستغرق فى ترنيمة أو تسبيحة طويلة تلهج فيها الذات العاشقة بالثناء، وتطيل الخشوع فى محراب الجمال المقدّس فى لوحة تصويرية رائعة تمتزج فيها عناصر الفن بالجمال، ويختلط الواقع بالخيال، وتتجلى المحبوبة فى صورة أخرى تكاد تخرج فيها عن صورتها الحسية إلى ما يشبه (النموذج) الفريد حيث يتوحّد الشعر والغناء والموسيقى والجمال وتنصهر هذه العناصر جميعها فى مادة واحدة تتشكل منها المحبوبة فتصير رمزًا للفنون الجميلة المتجسدة جميعًا فى

صورتها، وتلك هى الرؤية التى صدرت عنها مدرسة أبولّو فى نظرتها إلى المرأة حيث أشار أحمد زكى أبو شادى إلى ذلك صراحة فقال : «المرأة رمز للفنون الجميلة ويجب علينا أن ندرسها ونقدسها على هذا الاعتبار»(٥).

وعلى هذا النحو اتسقت نظرة الشابى لمحبوبته مع نظرة المدرسة الشعرية التى ينتمى إليها، فحذا حذوها فى الاحتفاء بجمالها والإشادة به مثله فى ذلك كمثل الرسام أو النحات وإن كان لم يكتف بتشكيل تمثاله على أكمل وجه بل بثّ فيه الحياة وزوّده بطاقات روحية هائلة، ونظر إليه فى خشوع وإجلال، وقدّسه كيانًا وروحًا.

ويتكئ هذا المشهد على الصور الصوتية أو الإيقاعية حيث تبرز صورة المحبوبة باعتبارها (أنشودة الأناشيد) أو ترنيمة مزمورية عذبة يشدو بها إله الغناء، ويستحيل الكون كله إلى معزوفة جميلة؛ فالهوى يشدو، والوجود يردّد أغانيه على إيقاع الجمال القدسى الراقص متوحدًا مع المحبوبة التى تتمايل كلحن عبقرى، وهى تخطو خطواتها الإيقاعية السكرى بالأناشيد بينما يتجاوب صوتها شجنًا وعذوبة مع صوت ناى بعيد. وهكذا يتحول المحسوس إلى المجرّد حتى صورة القوام ولفتة الجيد واهتزاز النهود تمتزج كلها بالإيقاع النغمى الساحر بحيث تغدو المحبوبة صورة إيقاعية أو مثالاً لإيقاع جميل فى أكمل صوره.

وقد واصل المدُّ المعنويّ تدفقه فى هذا المشهد سواء باعتماد البناء الدائرى أو بتوظيف عناصر أخرى كامتداد البناء التركيبى فى البيت الأول وما يليه، إذ تكوّن من جملة ممتدة (مبتدأ + خبر فى صورة مركب إضافى + جملة وصفية طويلة + بدل فى صورة مركب إضافى) :

أنتِ أنشودةُ الأناشيد غنّا ... كِ إلهُ الغناءِ، ربُّ القصيد

كما يتمثل هذا الامتداد فى البيت التالى :

فيكِ شبّ الشّــبابُ، وشّــحَهُ السّحرُ وشـدو الهوى، وعطـرُ الورود

فقد تحقق الامتداد بالبناء الدائرى فضلاً عن البناء التركيبى حيث عمقت الجمل الوصفية والمعطوفات من هذا الامتداد وقد ساهمت المعطوفات المتتابعة فى الأبيات التالية فى تعميق هذا التماسك أو التلاحم المعنوى حيث استهلت أربعة أبيات متعاقبة بالواو العاطفة لتصل المعنى بما قبله، وجاء البيت الأخير فى هذا المشهد ليكثّف من خلال صيغة العموم والشمول كل تفصيلات الدفقة وينظمها فى خيط واحد.

وتعقب هذه الموجة موجة أخرى تصل فيها التراتيل إلى الذروة كثافة واحتدامًا واستغراقًا ربما لأنها آخر الموجات فى هذا السياق الأسلوبى المرتكز على بنية الخطاب المحورية (أنتِ)، وتمتد هذه الموجة عبر سبعة تموجات متواصلة :

أنتِ ....، أنتِ الحياةُ فى قُدْسها السّامى، وفى سحرها الشجىّ الفريد
أنتِ ..، أنتِ الحياةُ فى رقّة الفجر وفى رونق الرّبيع الوليد

أنتِ ... أنتِ الحياةُ، كل أوانٍ	فى رُواءٍ من الشباب جديد
أنتِ .. أنتِ الحياةُ فيكِ وفى عيـ	نيكِ آياتُ سحرها الممدود
أنتِ دنيا من الأناشيد والأحـ	لام والسِّحر والخيال المديد
أنتِ فوق الخيالِ، والشِّعر، والفنِّ	وفوق النُّهى وفوق الحدودِ
أنتِ قُدسى، ومعبدى، وصباحى	وربيعى، ونشوتى، وخلودى

وقد اختلفت هذه الموجة -أسلوبيًا- عما سبقها من موجات وذلك من خلال هذا الحضور الكثيف لضمير المخاطب (أنتِ) الذى يتصدّر كل بيت من الأبيات السبعة فضلاً عن تكراره غير مرة فى البيت الواحد حتى بلغت نسبة تردده فى تلك الموجة إحدى عشرة مرة مما يؤكد حضور المحبوبة وتجذُّرها فى وجدان الشاعر. وقد خرج الخطاب عن دلالاته السابقة، ففارق الاستفهام المقترن بالشك والتردد (أنتِ .. ما أنت ؟) وتجاوز الإثبات المجرّد الماثل فى صيغة (أنت روح الربيع) و(أنت أنشودة الأناشيد) وانتهى إلى الإقرار المؤكد أو اليقين القاطع من خلال تأكيد ضمير الخطاب. وتردد بهذه الصيغة المؤكدة فى أربعة أبيات متتالية :

١- أنتِ ... أنت الحياة ← فى قدسها السامى ...

٢- أنتِ ... أنتِ الحياة ← فى رقة الفجر ...

٣- أنتِ ... أنتِ الحياة ← كلّ أوانٍ ...

٤- أنتِ ... أنتِ الحياة ← فيك وفى عينيكِ ...

إن هذا الاطراد الأسلوبى المرتكز على التكرار النمطى يشكل معادلة أساسية تحدد موقف الشاعر من المرأة وهى أن المحبوبة هى الحياة ذاتها. تلك هى المعادلة التى ترتكز عليها تجربة الشاعر، فالمحبوبة هى الحياة فى وجهها الروحانى المضىء وفى صورتها المثالية المشرقة، فهى تمثل الحياة فى قداستها وسحرها وغموضها المكتنز بالشجن والأسرار، وفى رقة الفجر الندىّ المبشّر بالنور وفى بهاء الربيع الوليد المتجدّد. وهكذا يكون التعبُّد فى محراب الروح أو الصلاة فى هيكل الحب الروحى الخالد الذى يعلو على الشهوات، ويفضى بالذات العاشقة إلى ضرب من ضروب العشق الروحى المجرد الممتزج بإشراقات صوفية. إنه ضرب فريد من العشق يستغرق العاشق ويذهله عن كل شىء ويتسامى بأحاسيسه فيقيم للمعشوق محرابًا يؤدى فيه طقوس العشق الروحى. إنه الحبُّ الذى يتوحّد بالفن والجمال والتصوف، وتفنى فيه الذات العاشقة وترتقى فى مدارج العشق حتى تؤثر المجرد على المحسوس وترى فى المحبوبة رمزًا للفن والجمال والقداسة والوداعة، وصورة للحياة فى تجلياتها الروحية وتساميها وسحرها الغامض الذى لا يستشعره إلا فنان عاشق أو صوفى متأمّل. وإذا كانت الحياة تقترن بالزمن، فإن المحبوبة ترمز إلى الزمن فى أجمل وأنضر صوره (رقة الفجر) و(رونق الربيع الوليد) و(رواء الشباب الجديد الغضّ). إنها ترمز إلى زمن الولادة والطفولة أو الزمن المتجدد بما يحمله من دلالات النضارة والغضاضة والبكارة والخصوبة والنور والديمومة، وتجسد الحياة بنقائها وسحرها وتجددها.

وفى هذا السياق تعود الصورة الأولى للمحبوبة تطلّ من جديد بكل دلالاتها : المحبوبة اللحن (دنيا من الأناشيد)، والمحبوبة الأحلام (دنيا من الأحلام والسحر

والخيـال المديـد) وتظـل صـورتها تتـدرج مـن الحـسّى إلى المجـرّد ومـن المحـدود إلى اللامحدود ومن النهائى إلى اللانهائى حتى تتجاوز حدود الخيال والعقل والمنطق والفن، وتستعلى على كل هذه الأشياء جميعًا.

أنتِ فوق الخيالِ، والشّعر، والفنّ   وفوق النُّهى وفوق الحدودِ

من تكون هذه المرأة ؟ وهل هى واقعٌ أم خيال ؟ وكيف يراها الشاعر العاشق ؟

إن البيت الأخير فى هذه الموجة يجيب على الشق الأخير من السؤال ويحدّد طبيعة علاقة الشاعر بها تحديدًا واضحًا. إنها علاقة روحية خالصة تقوم على تقديس الجمال، وترتفع فيها المحبوبة إلى مرتبة مقدّسة (أنت قدسى، ومعبدى) فهى محرابه أو هيكله الذى يمارس فيه صلوات الحب ويستحيل فيه الشعر أداة للدعاء والمناجاة والابتهال والتسبيح. وإذا كانت المحبوبة تقترن بمكان مقدّس (المعبد)، فإنها تقترن كذلك بزمن خاص، فهو يرى فيها (صباحه) و(ربيعه) أى طفولته وشبابه الغضّ -وهما الزمنان الأثيران اللذان يفتقدهما- ولذلك فهو يلح على هذه الصورة بدلالتها الزمنية : المحبوبة التى تشبه الطفولة والصباح والربيع أو التى ترمز إلى الزمن فى بكارته وإشراقته وغضارته وفنونه وعنفوانه وتجدّدُه وخلوده. وكما اقترنت صفات المحبوبة بالعذوبة والمذاق الحلو، فإنها تقترن بالانتشاء الروحى أو السعادة الروحية الخالصة. تلك هى المحصلة النهائية أو الصورة الكلية الخالصة للمحبوبة كما يراها الشاعر العاشق.

الرمز	دلالاته
المحبوبة رمز الجمال	الشباب المنعّم الأملود - لفتة الجيد.
المحبوبة - الطبيعة	الورد- عطر الورود - الزهرة الجميلة- رونق الربيع- السماء الضحوك.
المحبوبة الروحانية	الوداعة - البراءة - الرقة - الطهر.
المحبوبة رمز الفنون الجميلة	الشعر - الفن - اللحن - دنيا الأناشيد - الإيقاع - الرقص - صوت كرجع الناى - الرسم الجميل العبقرى (لوحة فنية من لوحات الوجود البديع).
المحبوبة - الحياة - الوجود	أنت الحياة(أربع مرات)- سحر الحياة الشجى الفريد.
المحبوبة - الزمن	الطفولة - الربيع - روح الربيع - رقة الفجر - الصباح- صباحى - الصباح الجديد - الليلة القمراء.
المحبوبة - الأسطورية	الخيال المديد - السحر - فجر من السحر - الأحلام- فينيس.
المحبوبة الملائكية	ملاك الفردوس - الجمال المقدس - قدسى - معبدى- الطهر - ابنة النور.
المحبوبة رمز اللامحدود واللانهائى	فوق الخيال - فوق الشعر والفن - فوق النُّهى - فوق الحدود.

هكذا انتهت هذه الموجة لتشكل مع الموجات السابقة صورة متكاملة للمحبوبة التى تدرجت من الجمال المحسوس إلى المجرد أو المعنوى واتحدت بمظاهر الطبيعة الخلابة كالورد والربيع، وانصهرت مع الفنون الجميلة شعراً ورسمًا ولحنًا وإيقاعًا ومثّلت الحياة فى سحرها وجمالها، ورمزت إلى الزمن الجميل الذى يفتقده الشاعر، وارتفعت عن صفات البشر فأُحيطت بهالات أسطورية وارتبطت بالقداسة والنورانية، وخرجت من المحدود إلى اللامحدود ومن النهائى إلى اللانهائى.

وقد امتازت هذه الموجة بتدفقها النغمى الناجم عن عناصر مختلفة كالتكرار الأسلوبى فى الصيغة الاستهلالية (أنتِ أنتِ الحياة ...) وكذلك عن طريق التناسق الإيقاعى الذى تحققه المعطوفات المتلاحقة، المتوازية إيقاعًا خاصة فى قوله :

أنتِ قُدسى، ومعبدى، وصباحى ... وربيـــعى، ونشـــوتى، وخـــلودى

كما يتحقق التدفق النغمى من خلال التوازى الإيقاعى أو التماثل الكمى الذى يتمثل على هذا النحو :

أنتِ ...، أنتِ الحيـــــاةُ فى قُدْسِـــها السّامـــى، وفـــى ســـحرها الشـــجىّ الفريـــد

أنتِ ...، أنتِ الحيـــــاةُ فى رقّة الفـــجـــر وفـــى رونـــق الرّبيـــع الوليـــــــد

أنت ...، أنتِ الحيـــاةُ، كل أوانٍ ... فـــى رُواءٍ مـــن الشـــباب جـــــديـــد

وتُسهم الحركات الإعرابية فى تعميق البنية الصوتية وإيجاد ضرب من التلوين الصوتى من خلال المزاوجة بين الكسر والضم أو ما يشبه الدائرة الصوتية (كسر + ضم + كسر) حيث تتوافق حركات الكسر فى أواخر ضمائر الخطاب الستة (أنتِ ...) تليها حركة الضم المتكررة ثلاث مرات فى كلمة (الحياة) ثم تتكاثف حركات الكسر بعد ذلك من خلال المجرورات المختلفة (فى قدسها – فى رقة – كل أوان – فى سحرها الشجى الفريد – فى رونق الربيع الوليد – فى رواءٍ من الشباب جديدِ) حيث تُشكّل هذه المجرورات ضفيرة صوتية كثيفة تتجانس فيها حركات الكسر المهيمنة على الإيقاع الصوتى للقصيدة.

هذا التدفق النغمى يتجانس مع التدفق المعنوى الذى يتحقق من خلال البنية الدائرية المهيمنة على أغلب الأبيات سواء فى هذه الموجة أو الموجات الأخرى. بالإضافة إلى أساليب التكرار والعطف والخطاب المتلاحقة التى تتعاون فى تحقيق هذا التلاحم المعنوى. وقد خلت أبنية هذه الموجة تمامًا من الأفعال واعتمدت على الأساليب الخبرية لتناسب جو الإثبات والإقرار واليقين الذى تعمل هذه الموجة على تكريسه وترسيخه من خلال رسم صور المحبوبة والإقرار بصفاتها ومكانتها.

وتأتى موجة أخرى تمتدُّ عبر سبعة عشر بيتًا :

يا ابنة النُّور، إننى أنا وحدى — مَنْ رأى فيك روعة المعبود
فدعينى أعيشُ فى ظلك العذ — ب وفى قُرب حُسْنك المشهود
عيشةً للجمالِ، والفن، والإلها — مِ، والطُّهر، والسنى والسَّجود
عيشةَ النَّاسكِ البتول يناجى الرَّ — بَّ فى نشوة الذهولِ الشَّديد
وامنحينى السلامَ والفرح الرَّو — حىَّ يا ضوءَ فجرىَ المنشود
وارحمينى، فقد تهدَّمتُ فى كوْ — نِ من اليأسِ والظلام مَشيد
أنقذينى من الأسى، فلقد أمسيـ — ـتُ لا أستطيعُ حملَ وجودى
فى شعابِ الزَّمان والموتِ أمشى — تحت عبء الحياةِ جمّ القيود
وأماشى الورى ونفسىَ كالقبـ — ـر، وقلبى كالعالم المهدود
ظلمةٌ، ما لها ختامٌ، وهَوْلٌ — شائعٌ فى سكونها الممدود
وإذا ما استخفَّنى عَبَثُ النّا — سِ تبسَّمتُ فى أسىً وجُمُود
بسمةً مُرّةً، كأنّى استلُّ — من الشَّوكِ ذابلاتِ الورود
وانفخى فى مشاعرى مَرَحَ الدُّنـ — ـيا وشُدّى من عزمىَ المجهود
وابعثى فى دمى الحرارةَ، علِّى — أتغنّى مع المُنى من جديد
وأبثُّ الوجودَ أنغامَ قلبٍ — بُلبلىٍّ، مكبّلٍ بالحديد

فـــــالصّباحُ الجميـــــــلُ يُنْعِشُ بـــالدّفء حيـــــــاةَ المحطّـــم المكـــــدود
أنقذيـــنى ، فقد ســئمتُ ظـلامى   أنقذيـنى، فقـــد مـــللتُ ركـــودى

تـشهد هـذه الموجـة تحـولاً واضـحًا فـى الخطـاب الـشعرى؛ فمـن حيـث البنـاء الأسلوبى يحـل النـداء محـل الخطاب وترتكـز هـذه الموجـة على الأفعـال خلافًا لما قبلها وتحتـشد هـذه الأفعـال الطلبيـة بـدلالات الرجـاء والاسـترحام والاستعطاف وتقـع الـذات العاشقة تحـت تأثير المفعـول، وينتقـل مضمون الخطاب مـن الإشـادة بصفات المحبوبـة إلى الإفضاء بهموم الذات والتعلق بالمحبوبة باعتبارها الأمـل الوحيـد الـذى يـرى فيـه النجـاة والخلاص من همومـه. ويتـوزع الخطـاب مـا بـين البـث والـشكوى والإفـضاء وبـين التوسـل والاستعطاف والتضرع والاستغاثة وغيرها ممـا يجـرى علـى ألـسنة المـأزومين الآملـين فـى لرجاء والخلاص.

وتبدأ هذه الموجـة بصيغة النـداء (يـا ابنـة النـور) تأكيدًا علـى الصفة النورانيـة أو الملائكية التى يضفيها الشاعر على محبوبته، وهـو أسـلوب شـاع فـى خطـاب الرومانـسيين خاصة المنتمين إلى مدرسة أبولو[٦] باعتبار النـور نقيض الظـلام والوحـشة، ولمـا يرمـز إليـه مـن قداسـة؛ فـالنور هـو سـر الأسـرار، والنـور ينـسخ كـل شـىء، وإليـه ينتهـى كـل شـىء. ويحـرص الـشاعر العاشـق علـى تأكيـد موقفـه مـن المحبوبـة النورانيـة والإقـرار بخـضوعه بالاعتماد على صيغ التأكيد المتتابعة (إننى + أنـا + وحـدى) فهـو وحـده ولا أحـد سـواه، من رأى فى محبوبته ما لم يـره الآخـرون، وهـو وحـده الـذى أحاطهـا بهالـة مـن القداسـة ورأى فيهـا مـا يـراه العابـد فـى معبـوده مـن تجليـات الجمـال والحـسن والإبـداع، ولـذلك فمنتهى أمله أن ينعم بالعيش فـى (ظلها العـذب) (لاحـظ وصـف ظـل المحبوبـة بالعذوبـة وتردد الصفة غير مـرة بمـا تعكسه مـن دلالات الظمـأ والحرمـان) وأن يحظـى بـالرب مـن (حسنها المشهود) (لاحظ الدلالة الصوفية فى هذا الوصف).

إن المحبوبـة عنـده هـى المـلاذ أو الرجـاء الـذى يتعلـق بـه للخـلاص مـن همومـه وآلامه. وهى العالم المثالى الذى ينشده أو "المدينة الفاضلة" التى يحلم بـالعيش فيهـا حيـث

الجمال الروحى والفن والإلهام والطهر والقداسة وحيث يتحول إلى ناسكٍ يتعبّد فى محراب الحب والجمال ويمارس طقوس العشق الروحى فى حضرة المحبوب وقد استغرقته نشوة الذهول الخالص كما تستغرق العاشق الصوفى الذاهل بعشقه عن كل شىء. إنه طراز نادر من الحب لا يضاهيه إلا حب المتصوفة ولعل هذا هو التطور الحقيقى فى تجربة الحب عند شعراء مدرسة أبولو عامة والشابى خاصة، فهو يعبر عن طراز نادر من الحب الروحى الخالص الذى تتحول فيه المرأة من مثير مادىّ إلى قوة روحية خلاقة ترمز إلى السمو الطهر والقداسة وتعيد تشكيل العالم المادى القبيح بخلق عالم مثالى تسود فيه قيم الخير والحق والجمال وتنعم فيه الذات المعذّبة بالأمن والسلام والحب.

ويقترب الشابى بتجربته من تجارب المتصوفة الروحية ويلتقى معهم فى مواجدهم وتجرُّدهم وطمعهم فى الوصال والفناء فى المحبوب والتطلع إلى عالم بديل لعالم المادة والحس، ولعل هذا ما يُفسر تحميل خطابه بدلالات صوفية مثل (حسنك المشهود) و(عيشة الناسك البتول) و(نشوة الذهول الشديد) و(روعة المعبود) فضلاً عن دلالات السجود والسنا والمناجاة.

غير أن هذه الذات الحالمة المحلِّقة فى سماء الخيال لا تلبث أن تصحو على واقعها الكابوسى المزعج فتكشف عن معاناتها وانكسارها وافتقارها إلى الأمن والطمأنينة وتفصح عن أزمتها الحادة وعجزها عن مواجهة الواقع وتؤدى الصورة دوراً حيويًا فى تحديد ملامح عالم الشاعر الحقيقى المحاصر بالظلام واليأس، وتبدو الذات محطّمة مهدّمة فى هذا العالم الذى استحال إلى (كون من اليأس) وإلى (بناء مظلم) وتتردد هذه الصور التى تكشف عن عجز الذات وانهيارها واستسلامها :

- تهدَّمتُ فى كون من اليأس والظلام مشيد.
- لا أستطيع حمل وجودى.

- فى شعاب الزمان والموت أمشى ... جمّ القيود.

- نفسى كالقبر.

- قلبى كالعالم المهدود.

إن هذه الصور المحتشدة بدلالات الانهيار والظلام والموت تجسّد هول المأساة التى حاصرت الذات وأفقدتها القدرة على المقاومة فصارت أسيرة زمن الموت. ولا نشك فى أن محنة الشاعر الخاصة التى تمثلت فى مرضه العضال ووفاة والده وبعض أحبائه هى التى طبعت رؤيته للعالم بذلك الطابع السوداوى المتشائم، ولعل هذا ما يُفسّر كثرة تردُّد صور الموت ومفرداته فى شعره؛ فالزمن الراهن عنده مرادف للموت، ولذلك جمعهما فى سياق واحد :

فى شعابِ الزّمان والموتِ أمشى ... تحت عبء الحياةِ جمّ القيود

وتعبر بعض الصور عن وطأة المرض الذى عاناه وما فرضه عليه من قيود كالصورة المرسومة فى البيت السابق وهو يمشى "تحت عبء الحياة جمّ القيود" والدلالات الماثلة فى قوله : (لا أستطيع حمل وجودى) وصورة القلب المحطّم الذى يماثل العالم المهدود، وصورة النفس التى كالقبر بما تشيعه من دلالات الانقباض والسكون والموت والظلمة اللامتناهية. ومن هنا كان ظمأ الشاعر إلى الحياة وإلى النور بديلاً عن عالم الموت أو الظلام، وكان تشبيه المحبوبة بـ (الحياة) ووصفها بـ (ابنة النور) نقيضاً لعالم الظلام الذى حاصره وتعبيراً عن رغبته فى الخلاص من همومه والانعتاق من أسر الظلمة. ونستطيع فى هذا السياق أن نُقَدِّر الأثر النفسى الهائل الذى أحدثته المحبوبة فى تلك الذات المعذّبة كما نستطيع أن نقدّر نظرته إليها وتشبثه بها باعتبارها وحدها تمثل له الملاذ والرجاء والأمل الوحيد الباقى ولذلك يتحول الخطاب الشعرى متسقًا مع الموقف النفسى فيحتشد بالأفعال الطلبية التى تعبر عن الاستنجاد والاستغاثة والأمل فى الخلاص والنجاة (امنحينى السلام – أنقذينى – ارحمينى ..) ويتفجّر الخطاب بالتوسل والتضرُّع معبراً عن محنة الذات وانهيارها :

فدعينى أعيشُ فى ظلك العذ ... ب وفى قُرب حُسْنك المشهود

وامنحينى السلامَ والفرح الرَّو ... حىّ يا ضوءَ فجرىَ المنشود

وارحمينى، فقد تهدّمتُ فى كوْ ... نٍ من اليأسِ والظلام مَشيد

أنقذينى من الأسى، فلقد أمسيـ ... ـتُ لا أستطيعُ حملَ وجودى

وانفخى فى مشاعرى مَرَحَ الدُّنـ ... ـيا وشُدّى من عزمىَ المجهود

وابعثى فى دمى الحرارةَ، علّى ... أتغنّى مع المُنى من جديد

أنقذينى ، فقد سئمتُ ظلامى ... أنقذينى، فقدْ مللتُ ركودى

تمتاز هذه الموجة بسمات أسلوبية خاصة كالاعتماد على الأفعال الطلبية التى تمثل حجر الزاوية فى البناء الأسلوبى لتلك الموجة حيث تتردد بكثافة واضحة معبرة عن رغبة الذات العارمة فى الخلاص من أزمتها وما تعقده من أملٍ على المحبوبة فى تجاوز تلك المحنة باعتبارها رمزًا للخلاص والإنقاذ والاستمناح. وتدور دلالات تلك الأفعال بصورة عامة حول التوسل والاسترحام والاستغاثة، وترتبط بالبث والشكاية، وتمتد فى موجات متلاحقة ناطقة بقدرة المحبوبة ذات الطاقة النورانية المانحة على بعث الحياة وإعادة الروح للجسد المحطّم المكدود وانتشاله من هوة اليأس وبث الأمن والطمأنينة وروح التفاؤل والأمل فى ذاته المتشائمة، وتسهم الأفعال الثلاثة (ارحمينى، انفخى، ابعثى ...) فى تعميق تصور فكرة العبودية التى تنطلق منها علاقة الشاعر بالمحبوبة.

ويستشعر القارئ احتدام أزمة الذات وإحساسها الحاد بالخطر والإشراف على الهلاك من خلال تردُّد فعل الطلب (أنقذينى) ثلاث مرات حتى إنه يظل الصوت الأخير الذى يتردد غير مرة فى ختام تلك الموجة وكأنها صرخة الاستنجاد الأخيرة تصدر عن غريق يحاصره الموت والظلام والركود :

- أنقذينى فقد سئمت ظلامى.

- أنقذينى فقد مللت ركودى.

إن هذا المشهد ينطبق عليه بحق ما وصفه الدكتور عبد السلام المسدّى بـ «مشهد التنازل إلى السفح وقد تحرك على لولب الاستغاثة فتراكمت صيغ الأفعال حتى تكثّفت : فاعلها ضمير المخاطبة، ومفعولها ضمير المتكلم، فبدا الأنا رازحًا ينوء بعبء الأحداث، فإذا المفعول به يستنجد بالفاعل، وعلى هذا النسق ارتصفت رأسيًا حلقات كفقَر العمود الظهري : (امنحينى وارحمينى وأنقذينى وانفخى فى مشاعرى وابعثى فى دمى) ثم (أنقذينى أنقذينى). فاستلهام الإنقاذ هو اللبُّ المكتنز فى صيحة الاستغاثة التى يرجع لها من صداها لهف ما له قرار، ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزُّم النفسى فإن صياغة الملفوظ اللغوى قد تعمدت كشف التلاشى العاطفى إلى حد الضياع فى الوجود، فتوافدت مصادر الغيبة، واحتدّت مرارتها بشعور الاغتراب الذى يوحى باقتلاع الجذور بين الحواشى، وهو ما صوره البيتان (٤٨ – ٤٩) فى مزيج غريب من حدّة الوعى ورقة الانسياب فجاءة الصورة مأساوية، تقابل فيها استعطاف المدلول بخفّة الدوال»[٧].

ويشدُّنا هذا الخطاب الرومانسى الجديد فى العشق بإيقاعه اللغوى الآسر –كما شدّنا بمضامينه– وحسبنا أن ننظر إلى قوله :

وامنحينى السّلام والفرح الرّو حىّ يا ضوءَ فجرى المنشود

فالقارئ يشعر أنه أمام خطاب جديد فى العشق يعبّر عن علاقة روحية فريدة بين العاشق والمعشوق وينفرد فيه خطاب العاشق بلغة ومضمون جديدين : "امنحينى السلام" ... "امنحينى الفرح المعسول" ... يا ضوء فجرى المنشود ...

هذه الأبنية اللغوية تكشف عن تطور جديد فى مفهوم الحب ورؤية العاشق، وهو مفهوم يعبّر عن النظرة الروحية أو المثالية للحب فى أكمل معانيه؛ فالعاشق لا يتوسل بالمحبوبة لتمنحه الوصال أو (اللذة) بل لتمنحه السلام والاطمئنان النفسى والفرح الروحى بعد أن فقد هذه المعانى الروحية فى عالم المادة، وبعد أن امتحنته الحياة فى قلبه وفى بدنه وفى أحبابه حتى وجد نفسه محاصرًا بوحدة قاتلة، وقد عبّر عن هذا الموقف فى مذكراته فقال «ها أنا أنظر فلا أجد شيئًا مما رأيت ... لقد ذهبوا كلهم إلى عالم الموت

البعيد ... وتفرقُوا شيعًا فى أودية المنون الصامتة، فما عدت أراهم حتى الأبد فى مسالك هذا الوجود، وما عدت ألقاهم حتى الموت فى صحراء هذه الحياة لقد احتجبوا عنى حتى الأبد وبقيت وحدى فى هذا العالم أناديهم من وراء الوجود ولكن عبثًا أدعو، فإنهم يعيدون عنى لا يسمعون نداء روحى، ولا صرخات قلبى الغريب ... لقد ذهبوا كلهم، وبقيت ههنا، وحدى أنا فى وحدتى وانفرادى فى سكون الظلام»[٨].

ولذلك تظل المحبوبة هى ضوء الفجر المنشود أو الطاقة النورانية التى تُبدد ظلام اليأس وتحرر القلب البلبلى من الأصفاد التى تكبله -وهى صورة دالة على متاعبه القلبية- ليصدح بالشعر والنغم من جديد.

وتتآزر الأبنية فى تجسيد واقع الانكسار الذى تعيشه الذات، فتتبثُ الصور والألفاظ المعبرة عن هذا الواقع مثل : ذابلات الورود - قلبى مكبل بالقيود - حياة المحطَّم المكدود - تهدمت فى كون من اليأس - سئمت ظلامى - مللت ركودى.

واللافت للانتباه هو هيمنة حركة الكسر إعرابيًا على أبنية تلك الموجة بصورة لافتة حيث يشير الإحصاء إلى وقوع حوالى ست وخمسين بنية تحت تأثير الجرّ بأشكاله المختلفة فى مقابل اثنين وخمسين اسمًا توزع بين الرفع والنصب.

وقد تنوعت أساليب التماسك النصّى -كظاهرة مطردة فى سائر القصيده، فتوزعت بين التدوير فى الأبيات (٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٦ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥٣ - ٥٤).

وساهمت حروف العطف فى تحقيق التماسك فهى تكاد تطّرد فى أغلب الأبيات بدءاً من البيت الثانى فى تلك الموجة حيث تسهم الفاء الماثلة فى صدارة الفعل (فدعينى) فى ربط المعنى بما سبقه ثم يأتى المفعول المطلق الذى يتصدر البيت الثالث ليربط الأبيات الثلاثة المتعاقبة (٣٩ - ٤٠ - ٤١).

فدعينى أعيشُ ...

عيشة للجمال ...

عيشة الناسك البتول ...

ويتكرر المفعول المطلق مرة ثانية رابطًا بين هذين البيتين :

وإذا مــا اســتخفّنى عَبَــثُ النّــا   سِ تبــسّمتُ فــى أســىً وجُمُــود

بــسمةً مُــرّةً، كــأنّى اســتلُّ   مــن الــشّوكِ ذابــلاتِ الــورود

ويتوّلى حروف العطف لتشترك مع الظواهر الأخرى فى تحقيق الترابط المعنوى (فدعينى - ولمنحينى - وارحمينى - وانفخ وابعثى ... إلخ).

ونصل إلى الموجة الأخيرة من الصلوات :

آهِ يــا زهرتــى الجميلــة لــو تدريــ   ــنَ مــا جــدّ فــى فــؤادىَ الوحيــدِ

فــى فــؤادى الغريــبِ تُخْلَــقُ أكــوا   نُ مــن الــسِّحرِ ذاتُ حُــسْنٍ فريــد

وشمــــوسٌ وضّــــاءةٌ ونجــــومٌ   تَنْثُــر النُّــورَ فــى فــضاءٍ مديــد

وربيــــعٌ كأنّــــهُ حُلُــم الــشا   عــرِ فــى سَكْرةِ الــشّبابِ الــسّعيد

وريــاضٌ لا تعــرفُ الحَلَــكَ الــدّا   جــى ولا ثــورةَ الخريــفِ العنيــد

وطيــــورٌ ســــحريّة تتنــــاغى   بأناشــــيدَ حلــــوةِ التغريــــد

وقصــــورٌ كأنّها الشّــفقُ المخضو   بُ أو طــلعــةُ الصّبــاحِ الــوليــد

وغيــــومٌ رقيقــــةٌ تتهــــادى   كأباديــــدَ مــــن نُثَــار الــــورود

وحيــــاةٌ شــــعريةٌ هــــى عنــــدى   صــورةٌ مــن حيــاة أهــل الخلــود

كــلُّ هــذا يــشيدهُ ســحرُ عينيــ   ــكِ وإلهــامُ حــسنكِ المعبــود

وحــــرامٌ عليــــكِ أن تهــدمى مــا   شــادهُ الحُــسْنُ فــى الفــؤاد العميــد

وحــــرامٌ عليــــكِ أن تــسحقى آمــا   لَ نَفْــسٍ تــصبو لعــيشٍ رغيــد

منــكِ ترجــو ســعادةً لم تجــدها   ـى حيــاة الــورى [illegible] ســحر الوجــود

فالإلــهُ العظــيمُ لا يَــرْجِمُ العبــ   ــدَ إذا كــانَ فــى جــلال الــسّجود

تتوزع هذه الموجة بين مشهدين تنصرف الذات فى أولهما إلى البوح والاستغراق فى الرؤيا الحلمية (من ٥٥ - ٦٤) يعقبه مشهد ختامى يعتمد فيه الخطاب على الاسترحام والرجاء ويمتد من البيت الخامس والستين حتى آخر القصيدة.

وتبدو الذات فى المشهد الأول فى حالة هدوء واسترخاء بعد المجاهدة والعناء وصرخات الاستغاثة التى بلغت ذروتها فى ختام الموجة السابقة من خلال تردُّد الفعل الطلبى (أنقذينى) مرتين فى بيتها الختامى ولكن الذات التى أصابها الإعياء وأوشكت على التهاوى لا تودُّ أن تفارق حالة الانجذاب، فتعتصم بالحلم لتنعم بالانتشاء الروحى، وتستعذب (البوح) أملاً فى وصال المحبوب وتظل تتقلب بين حالات الوجد والهيام، وتنتقل من حال إلى حال كالصوفى الذى ينفعل فى حالة الجذب حتى يتهاوى من الصراخ والإعياء ثم لا يلبث أن يدخل فى حالة استرخاء واستغراق. وتبدأ هذه الموجة بصيغة الاستغاثة والندبة والاستعطاف التى تعبر عن صوت الألم الداخلى مثلما يعبر أسلوب الشرط (لو تدرين) بما يتضمنه من تمنٍ عن استحالة إدراك المحبوبة لما يضطرم فى قلب العاشق من جذوة العشق. ويأتى نداء المحبوبة رديفًا للاستغاثة، وفيه تتجلى المحبوبة فى صورة (الزهرة الجميلة) بعد أن تجلّت فى الموجة السابقة فى صورة نورانية (يا ابنة النور)، وقد أضيف المنادى إلى ياء المتكلم (الذات العاشقة) للإيحاء بخصوصية الامتلاك (يا زهرتى الجميلة) ... وهو نداء مشحون بدلالاته النفسية؛ فالزهرة رمز النضارة والتفتح والتجدُّد، وهى لا تبخل بالعطاء فتجود بشذاها وعبقها الذى يبهج النفس، وتلك صفات يفتقدها الشاعر فى واقعه المسكون برائحة الموت والمرض والقبور والظلام ولذلك تقترن صورة المحبوبة دائمًا بالأثر النفسى، وترتكز تشبيهاته المتعددة لها على الدلالات النفسية فى المقام الأول؛ فهى تتجلى كاللحن والورد والحلم والطفولة والصباح والربيع والليلة القمراء بكل ما تشيعه هذه الصور من دلالات نفسية يفتقدها الشاعر فى حياته ويتلمّسها فى محبوبته.

إن المحبوبة عنده هى مصدر الإلهام، وهى ذلك العالم السحرى البديع المفارق لعالم الواقع بجهامته وكآبته. لقد انتقلت به من عالم الغربة والوحدة إلى عالم حلمى فريد لعب الخيال دوراً أساسيًا فى تشكيله فحلّق بالذات المعذّبة فى سماء الأحلام وحرّرها من قيود الواقع. إن سحر المحبوبة وتجلياتها أحالت القلب الغريب المحطّم إلى قلب جديد ينبض بالحياة ويصدح بالنغم، ويشهد ولادة كون جديد بل أكوان سحرية تفيض حسنًا ويتحقق فيه الحلم بعالم نورانى تتلألأ أضواؤه فى الفضاءات البعيدة السحيقة.

إن هذا العالم الحلمى يستمد وجوده من سحر المحبوبة وإلهامها ويتشكّل من الأضواء والأزهار والطيور السحرية المغرِّدة والقصور المُخضّبة بالشفق، والغيوم الرقيقة والنغم الشعرى المتدفق ... إنه عالم الخلد الذى صورته له المحبوبة النورانية وزيّنته له عيناها وألهمه إياه جمالها الفريد.

غير أن موجة البوح والتدفق الحلمى لا تلبث أن تصطدم بالواقع، فيحس الشاعر المستغرق فى صلواته وتهويماته أن المحبوبة المتجذرة فى وجدانه لا تلتفت إلى ما قدّمه من قرابين وطقوس، فلا يملك إلا أن يستصرخها مسترحمًا، كما استصرخها من قبل مستغيثًا، خشية أن تنهار آماله، ويفقد الزمن الطفولى السعيد الذى استعاده، ويعود لينهل من بئر الحرمان عوداً على بدء، فيحرم من نشوة الحُبّ وسكرة المشاعر، تلك السكرة الخالدة التى استغرقته وأذهلته عن كل ما حوله، وغمرته بفيض من سعادة الحب، وغبطة القلب. فطفق يستغرق فى عبادة ذلك الجمال الروحى استغراق الصوفى فى مناجاته منعتقًا من قيود الزمان والمكان فينتقل جسده من هاوية إلى لجّة، وتبدو روحه كتسبيحة هائمة. ولذلك يتحول خطاب الصلوات فى ختام القصيدة إلى استرحام واستعطاف ورجاء فى الاستجابة والقبول حتى يظل فى طور الاستغراق والثمالة الروحية حيث لا أمل له إلا الحُظوة برضا المحبوب، والفوز بمحبته، والعيش فى ظله العذب عيشة الطهر والنسك والإلهام والفن والجمال. فذلك -لا الرجم- هو الجزاء العادل للعابد المستغرق فى جلال السجود.

ويلفتنا هذا التحول الختامى فى مسار التجربة حيث يشعر القارئ أنه هبط فجأة من سماء الخيال إلى أرض الواقع، وأن صورة المحبوبة الملائكية قد اهتزت، فهى تُسترحم فلا ترحم، وتُستصرخ فلا تهتز، وتقابل توسلات العاشق وتذلله بالإعراض والتغافل والتجاهل؛ وهكذا تعود دلالات الفطام والحرمان والظمأ لتطفو على سطح التجربة من جديد.

ومع ذلك، فإن الموجة الأخيرة تجذبنا ببنائها التصويرى الأخّاذ؛ فهى تبدو أشبه بصورة حلمية ممتدة تستمدُ عناصرها وجزئياتها من عالم الطبيعة المحسوس، ولكن الشاعر يعيد تشكيل هذه العناصر وفق رؤياه الحلمية، فيخرج بها عن إطارها المادى، ويُلبسها أثوابًا مجازية موحية، ويُشكّل من خلالها لوحة بديعة لكون حلمى ساحر يستحضر فيه عالم السحر والأساطير، ويرتكز على الصورة الحلمية فتتكون مفرداته من طيور سحرية، وقصور تتراءى كالشفق المخضوب، ولأن الشاعر محاصر بظلام الواقع فإنه يحلم لا بشمس واحدة بل بشموس ونجوم تغمر أضواؤها كل الفضاءات، وتنسخ الظلام أيًا كان موقعه، وتبشّر بعالم نورانى أبدىّ. وتختلف الرياض فى تلك الصورة عن صورتها فى الواقع لتصير رياضًا خالدة أو رمزًا لرياض الخلود التى لا يهدِّد وجودها الظلام أو الخريف. ويتحول (الربيع) كذلك عن صورته المادية الواقعية إلى ربيع حلمى يرتبط بزمن الشاعر المفقود : زمن الشباب والفتوة والبهجة. ومن أكثر الصور الحلمية دلالة واكتنازًا صورة الغيوم الرقيقة وهى تتهادى فى الفضاء الحلمى فى تناثرها وتفرُّقها كأوراق الورود المتناثرة فى الفضاء وهى صورة حلمية دالة برموزها النفسية واللونية. ويُشكّل (الشعر) عنصرًا هامًا فى تلك اللوحة الحلمية لما يمثله من أهمية فى حياة الشاعر فيبدو وكأنه حياة متكاملة أو (صورة من حياة أهل الخلود). إن هذه الصور الحلمية تتجمع فى شكل عنقودى أخاذ لتشكل حلمًا سحريًا جميلاً يعبر عن رغبة الذات فى الانعتاق عن عالمها الواقعى بتناقضاته الحادة.

وتشترك الموجة الأخيرة مع غيرها فى بنائها المتلاحم حيث تمتد الصورة الحلمية إلى ثمانية أبيات متعاقبة تتماسك جميعًا كالبنيان المرصوص عبر سبعة معطوفات تعود جميعًا على نائب الفاعل بحيث يتصدر المعطوف كل بيت منها فتبدو على هذه الصورة :

(... تُخلقُ أكوانٌ من السِّحر ...

وشموسٌ ...

وربيعٌ ...

ورياضٌ ...

وطيورٌ ...

وقصورٌ ...

وغيومٌ ...

وحياةٌ ...

ويأتى البيت التالى ليجمع كل هذه العناصر فى حزمة معنوية واحدة :

كلُّ هذا يشيدهُ سحرُ عينيـ ـكِ وإلهامُ حُسنكِ المعبودِ

ويضطلع التدوير بدوره الحيوى المطّرد فى تحقيق هذا التلاحم حيث يتحقق ذلك فى تسعة من أبيات الموجة الأخيرة (٥٥ – ٥٦ – ٥٨ – ٥٩ – ٦١ – ٦٤ – ٦٥– ٦٦ – ٦٨).

* * *

إن قصيدة الشابى بناء ملحمى شاهق، وقد أطلق عليها د. المسدّى (معلقة الصلوات)[٩]، ورآها «ثمرة امتزاج المقوّم اللغوى بالمقوّم النفسى من خلال تناسج كُلٍّ من البنية والحركة داخل صياغتها، وهى ظاهرة قلّما تتضافر فى الفعل الشعرى»[١٠].

وبالإضافة إلى ذلك فنحن نراها ثمرة لتفاعل الأجواء الرومانسية مع تكوين الشابى وظروفه النفسية والشخصية والثقافية، ولذلك يلتقى مع كثير من نظرائه من

شعراء تلك الجماعة مما يجعل القارئ يشعر بروح أبوللو تسرى فى قصيدته؛ فقد آمن كأضرابه بنظرية التحليق الشعرى التى تسعى إلى نقل الواقع إلى عالم الخيال أو رؤية الواقع من سماء الشعر[11]، ولذلك يلعب الخيال دوراً أساسيًا فى تشكيل العالم الشعرى.

ويقدم الشابىُّ فى قصيدته نموذجًا فريدًا للمرأة. المرأة النُورانية التى لا مثيل لها فى عالم الواقع وقد نظر إليها نظرة إجلال وتقديس وصدر فى نظرته تلك عما صدر عنه أحمد زكى أبو شادى وأضرابه من جماعة أبوللو إذ دعوا إلى الإشادة بجمال المرأة ورأوا أنه ليس من العيب تقديس المرأة كيانًا وروحًا ومعنى بل العيب إغفال الحقائق السامية، فإن هذا الإغفال يؤدى إلى ضلال النفوس[12]. ولذلك فقصيدة الشابى تنتمى إلى هذا الضرب من الشعر القائم على تقديس الجمال والنظر إلى المرأة باعتبارها رمز الفنون الجميلة.

لقد اتسقت صورة المرأة فى قصيدة الشابى اتساقًا تامًا مع آرائه ونظراته التى عبّر عنها فى كتاباته النثرية؛ فالمرأة عنده «هى الطيف السماوى الذى هبط إلى الأرض ليؤجِّج نيران الشباب، ويُعلِّم البشرية طهارة النفس وجمال الحنان»[13].

ولم ينظر الشابى للمرأة كما نظر إليها بعض الشعراء من منظور حسى، وإنما نظر إليها «تلك النظرة السامية التى يزدوج فيها الحب بالإجلال والشغف بالعبادة». نظر إليها تلك النظرة الروحية العميقة فرآها صورة شفافة رقيقة وتخيلها هبطت من عالم سحرى ملائكى، ونظر إليها «تلك النظرة الفنية التى تعدُّها كقطعة فنية من فنون السماء يُلتمس لديها من الوحى والإلهام ما تضنّ به ينابيع الوجود»[14]. يقول الشابىُّ[15]:

«هل وجدتم من يحاول أن يتكلم بقلبه أو بعقله عما وراء جسد المرأة من شعور سماوى رقيق، وعاطفة ندية ساجية وأحلام عذبة مستحبة تتألق سناءً وبهجة وتشمل العالم كله بالعطف والحنان، فيتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف فى ذلك العالم الشعرى الذى تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح ؟ ... هل سمعتم بين هؤلاء وغيرهم من يتغنى بحنوّ المرأة وحبها كما يتغنى الطائر المغرّد ؟ هل سمعتم من يتحدث عن المرأة وهى معبد الحب فى هذا الوجود كما يتحدث الخاشع المتعبد عن بيت من بيوت الله ؟».

وكأنى بالشابى -وهو ينعى على بعض الشعراء نظرتهم الحسية للمرأة- يقدم بين يدى قصيدته، فقد تمثل فيها تلك المعانى التى افتقدها عندهم تمثلاً دقيقًا، فكانت غايته أن يعبد ذلك الجمال الروحى، وأن يتقرب بصلواته وتراتيله إلى تلك المرأة الملائكية التى يراها روحًا جميلة ساحرة تحمل بين جوانحها سعادة الحب وسحر الحياة، ويلتمس عندها سعادة قلبه، وشفاء جراحه. إنها امرأة من نسج الخيال المحلّق السامى، ولذلك فهى ليست كأية امرأة عرفها البشر؛ إنها مثال للخير المطلق والجمال المطلق.

ومثل هذه النظرة للمرأة تلقانا كثيرًا فى شعره، فهو يرتفع بها دائمًا إلى آفاق علوية سامية، ويراها مصدر الخير والعطاء فى هذا العالم الملىء بالشرور والفساد، وهو ينحاز دائمًا إلى جانبها فيراها ذلك المخلوق الرقيق الشفاف أو الزهرة الجميلة المحاطة بالأشواك والحسك ويدعوها أن تحيا كالملاك البرىء متسامية فى طهرها القدسى، وكالروح الجميل الذى صاغه الله من عبير الورود بعيدًا عن عالم البشر الملىء بالإثم والشر. يقول الشابى فى قصيدة "أيتها الحالمة بين العواصف"(١٦) :

أنت كالزهرة الجميلة فى الغا ... ب ولكن ما بين شوكٍ ودودِ

والرياحينُ تحسبُ الحَسَكَ الشِّريرَ والدودَ من صنوف الورودِ

فافهمى النَّاس ... إنما النّاسُ خلقٌ ... مفسدٌ فى الوجود غيرُ رشيدِ

والسعيدُ السعيدُ من عاش كالليلِ غريبًا فى أهل هذا الوجودِ

ودعيهم يحيون فى ظلمة الإثم وعيشى فى طهرك المحمودِ

كالملاك البرىء، كالوردة البيضاء، كالموج فى الخضم البعيدِ

كأغانى الطيور، كالشّفق السّاحرِ، كالكوكب البعيد السّعيدِ

كثلوج الجبال يغمرها النُّورُ ... وتسمو على غُبار الصّعيدِ

أنتِ تحت السماء روحٌ جميلٌ ... صاغهُ اللهُ من عبير الورودِ

وبنو الأرض كالقرود وما أضيعَ عطرَ الورود بين القرودِ

أنـــتِ مـــن ريـــشة الإلـــه، فـــلا تلـــ ـــقى بفـــن الـــسّما لجهـــل العبيـــدِ
أنـــتِ لم تُخلقـــي ليقريـــك النـــا سُ ولكـــن لتعبـــدى مـــن بعيـــدِ

إن المحبوبة هنا تتجلى فى صورتها الملائكة التى تجلّت فى قصيدة "الصلوات" وتكتسب صفات القداسة ذاتها، وتشع بالنورانية (كالملاك البرىء) وتتوحد بمظاهر الطبيعة الخلابة، ولكنها تصطلى هنا بشرور البشر، لأنها تشكّلت من الخير المطلق، ولأنها ترمز إلى (السماوى) وهم يمثلون (الأرض) أو (الطينى) بما طبع عليه من خير وشر، وقد تكررت (التيمة) أو البنية الأسلوبية التى جمعت أوصاف المحبوبة عبر حزمة التشبيهات أو القوالب المتعاقبة، فتجلت صورة المرأة (كالملاك البرىء، كالوردة البيضاء، كالموج فى الخضم البعيد، كأغانى الطيور، كالشفق الساحر، كالكوكب البعيد، كثلوج الجبال التى يغمرها النور) واتشحت هذه الصور بدلالات النور والبياض والطهر والوداعة والسحر والسمو والقداسة.

ولم يكن الشابى نسيج وحده وهو يتغنى بالمحبوبة النورانية، فقد شاركه فى ذلك أضرابه من شعراء أبوللو، وكان أبو شادى ممن أكثروا من ذلك حتى عدّه مطران "شاعر النور الأول"، وفى ذلك يقول أبو شادى[17] : «فُتنت بالنور والأطياف والظلال منذ صغرى. ولما نظمت فيها بعد سنوات قصيدتى التى أقول فيها : "إن منها أشعةً وظلالاً" كبّر مطران لهذا الشعر وهلّل، وكان يعدُّنى أول شاعر فى اللغة العربية خلق للنور قداسة وعبادة» ونستطيع أن نقع على نموذج المرأة النورانية فى كثير من شعر أبى شادى وأضرابه، كقوله[18] :

جسمٌ من النور تنبثُ الحياةُ به ومنه للناس ألوانٌ وتشتعلُ

ويقول الهمشرى مشاركًا الشابىّ فى نظرته للمرأة [19] :

أنت لحـــن مقـــدّسٌ عـــلوىٌ قد تهادى من عالم نورانى

وقد صدر الشابى فى نظرته للحب عن تلك النظرة المثالية المتسامية التى صدر عنها كثير من شعراء الرومانسية وتأثر بصفة خاصة بالشاعر (لامرتين) وعدّه خير من عبّر عن تجربة الحب فقال[٢٠] : «ها هى نشوة الحب الشاملة تترنّم فى قلب لامرتين، فلنستمع إليها حينما غمرته بفيض من سعادة الحب وغبطة القلب فجعلته يستغرق فى هذا العالم الرائع استغراق الصوفى الصميم فى ربّه : «... كنت أفتح ذراعى للهواء والماء والفضاء كأنى أريد أن أعانق الطبيعة، أشكرها على أن تجلّت بأنوارها وأسرارها وحياتها وجمالها فى هذه المرأة الفاتنة، وكنت أجثو على الصخور والشوك دون أن أحس وأركع على شفر الهاوية دون أن أرى، وأرفع صوتى بالكلام المبهم يطغى عليه صخب الأمواج الهادرة فيذهب، وأغوص فى رقيع السماء اللازوردية بنظراتى الدائبة الثاقبة لأكشف فيها عن وجود الله نفسه. أنا لم أعط قطُّ إنسانًا، وإنما كنت تسبيحة هائمة، وتحية دائمة، أصيح وأغنى، وأبتهل وأصلى، وأذكر وأشكر بالفيض والإلهام، لا بالنطق والكلام؛ فمشاعرى ثملة فرحة، ونفسى هائمة مرحة، وجسمى ينتقل من هاوية إلى لجّة، غير ذاكر هيولاه، ولا معتقد بالزمان ولا بالمكان. وهكذا فجر الحبُّ فى قلبى ينابيع الغبطة، وأيقظ فى نفسى راقد العواطف، وجلّى لعينى مسارح الخلود !».

ويعلّق الشابى على حديث لامرتين مبديًا إعجابه فيقول[٢١] : «فهل سمعتم شاعرًا عربيًا ممن تعرفون يتحدث عن نشوة الحب بمثل هذا الحديث القوى المشتعل الذى تسمع فيه رنة السُّكر، وغنّة السعادة، وغمغمة الساهية فى غيبوبة الحلم؟ أم هل رأيتم شاعرًا عربيًا تتجلّى روحه فى مثل ما تجلت فيه روح لامرتين من هذا الرداء السحرى الشفّاف الذى ينم عما خلفه، كضباب الصباح ؟».

ولا شك أن حديث لامرتين قد وجد له صدى فى نفس أبى القاسم الشابى وشعره؛ فقد نفذ إلى جوهر الحب ولم يقف عند عوارضه ولوازمه، وجعله موضوعًا للتأملات السامية والذهول الصوفى، ورأى فيه عالمًا سحريًا جميلاً، وآمن به باعتباره أهم المعانى وأكثرها نبلاً، ورآه السبيل الوحيد للخلاص من هموم الحياة، واقترن الحبُّ فى

نفسه بالقداسة والطهر، وامتزج بنفحات صوفية خالصة، فأسكرته نشوة الحب، وجعلته يستغرق فى المحبوب استغراق الصوفى فى معبوده، وفى أحاديث الشابى النثرية ما يشير إلى وعيه بالتجربة الصوفية وحقائقها، وقد عبّر عن تجربته العملية فى الاندماج والتوحُّد بالموجودات فقال[٢٢] : «كنت أحسُّ بروح علوية تجعلنى أحس بوحدة الحياة فى هذا الوجود، وأشعر بأننا فى هذه الدنيا –سواء فى ذلك الزهرة الناضرة، أو الموجة الزاخرة، أو الغاب اللعوب– لسنا سوى آلات وترية تحركها يد واحدة، فتحدث أنغامًا مختلفة الرنات، ولكنها متحدة المعانى، أو بعبارة أخرى أننا وحدة عالية تجيش بأمواج الحياة، وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود».

وقد وجد الشابى فى الطبيعة ما وجده فى المرأة من مثالية وطهر وكمال، فنظر إليها نظرة "الحى الخاشع إلى الحى الجليل"، وتوحد بها، ووجد فيه الملاذ والمأوى، ونفذ إليها بتلك الروح اليقظة التى تحس بما فى قلبها من فيض خافق، وحياة زاخرة فأفضى لها بأشواق نفسه، وأودعها أحاسيسه، وأنطقها بأفكاره، واستمد صوره من عالمها الرحب، وقد رأينا كيف توحّدت المحبوبة هى الأخرى بالطبيعة، فتجلّت كالورد والربيع والفجر والسماء الضحوك والصباح الجديد والليلة القمراء. ولم تؤثر الطبيعة فى صور الشاعر وحدها، بل أثّرت كذلك فى معجمه الشعرى شأن أضرابه من الرومانسيين، فانبثت فى قصيدة الصلوات مفردات الأضواء والشذى والربيع والزهور والبلابل والرياض والطيور والغيوم والصباح والشمس والنجوم ... كما أثرت الطبيعة فى موسيقاه، فصدحت بالعذوبة، واستمدت هدوءها وجلالها من هدوء الطبيعة وجلالها. وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى تأثر الشابى ببعض آراء أبى شادى وجماعته، وتأثره ببعض آراء لامرتين، فإننا نشير كذلك إلى أن باحثًا تونسيًا أثبت تأثر الشابى فى قصيدته (صلوات فى هيكل الحب) برواية (رفائيل) للامرتين التى ترجمها أحمد حسن الزيات حيث «استقصى وجوه التماثل بين النصين فى مستوى المعانى والمعجم والتراكيب والصور»[٢٣].

وبالرغم من افتراض حدوث مثل هذه التأثيرات فإن الشابى ينفرد بخصوصية التجربة وصدقها وتوهجها، إذ ساهمت مأساته الخاصة فى تأجُّج عواطفه، وقد ذكر بعض من عاصروا الشابى وعرفوه عن قرب أنه مر بتجربة حب حزينة، إذ أحب فتاة تربّى معها فى بلدته (الشابية) وعندما سافر إلى تونس للدراسة استولى على هذه الفتاة غمٌّ شديد أدى بها إلى الموت بسبب فراق حبيبها(٢٤)، وقد حزن الشابى عليها حزنًا شديداً، وضاعف مرضه من أحزانه، فأسلمته عذاباته ويأسه من الحياة إلى حالة أقرب إلى النسك والوجد الصوفى، وأحس أن أيامه فى الحياة معدودة، ورأى الدنيا بعينها كما يقول المتنبى، فحاول أن يجد فى المرأة وسيلة للخلاص من همومه وأزماته بعد أن اشتدت "ضغوط المتناقضات وإيلام المفارقات على إحساسه وكيانه الوجودى، فتفجرت نفسه فى الحب تفجراً متأزمًا ينتهج بها منحى المأساة القائمة على التمزُّق يغذيه الشعور بالحيف والحرمان، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويراً انتحاريًا فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفسٍ تمزّقت حتى تصدّعت ثم انصهرت فى بوتقة الألم فروضت عليه حتى بلغت بصاحبها روحًا من التجلُّد هو إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومنسيين»(٢٥).

هوامش :

[1] ديوان أغانى الحياة لأبى القاسم الشابى، نُشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، المجلد الأول، ص ١٧٨ – ١٨١.

[2] لسان العرب – مادة (عذب).

[3] ديوان أغانى الحياة – قصيدة (الجنة الضائعة)، ص ٢٠٧ – ٢٠٨.

[4] ديوان أغانى الحياة – قصيدة (الطفولة)، ص ٢١٧.

[5] عن كتاب (قطرة من يراع فى الأدب والاجتماع) تأليف أحمد زكى أبو شادى ٢ : ١١٢، الطبعة الأولى ١٣٢٦هـ.

[6] انظر : مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث، تأليف د. محمد سعد فشوان، ط. دار المعارف، ص ١٨٧.

[7] قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف الدكتور عبد السلام المسدى، ط. دار سعاد الصباح، الطبعة الرابعة ١٩٩٣، ص ٤٤.

[8] مذكرات أبى القاسم الشابى، نشرت ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى ١ : ٣٠.

[9] قراءت مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف د. عبد السلام المسدى، ص ٤٨.

[10] المرجع السابق، ص ٢١.

[11] محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى، تأليف الدكتور محمد مندور، ط. معهد الدراسات العربية، ص ٧٩.

[12] من مقال للدكتور أحمد زكى أبو شادى، مجلة أبوللو ٢، ٩، ١٩٣ نقلاً عن مدرسة أبوللو الشعرية، تأليف د. محمد فشوان، ص ٣٩.

(١٣) الخيال الشعرى عند العرب، تأليف أبى القاسم الشابى، نشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى ١ : ٩٥.

(١٤) المرجع السابق، ص ٩٦.

(١٥) المرجع نفسه، ص ١١٠.

(١٦) ديوان أغانى الحياة، ص ٢١٧.

(١٧) نقلاً عن : مدرسة أبوللو الشعرية، د. محمد فشوان، ص ١٨٧.

(١٨) ديوان فوق العباب لأحمد زكى أبو شادى، الطبعة الأولى، ١٩٣٥، ص ٢٩.

(١٩) مدرسة أبوللو الشعرية، ص ١٩٣.

(٢٠) الخيال الشعرى عند العرب، ص ١٢٦.

(٢١) نفسه، ص ٢٦.

(٢٢) مذكرات الشابى، ص ٤٥.

(٢٣) أثر رواية رفائيل للامرتين بترجمة أحمد حسن الزيات فى قصيدة (صلوات فى هيكل الحب) لأبى القاسم الشابى، حوليات الجامعة التونسية عدد ٢٥ سنة ١٩٨٦، ص ١١١ - ١٢٩.

(٢٤) أبو القاسم الشابى شاعر الحب والثورة تأليف رجاء النقاش، ط. الهيئة العامة للكتاب، ص ٤٤.

(٢٥) قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدى، ص ٢٠.

الإبحار فى الذاكرة

الإبحار فى الذاكرة[1]

للشاعر : صلاح عبد الصبور

أتأهَّبُ للميعادِ - الرِّحلةِ - فى آخر كُلِّ مساءْ
أتقرّى أورادى، أتزيّا شاراتى
فى أهداب الغيم، أُنشّرُ أشرعتى
أتلقّى فى صفحتها نُذُرَ الرِّيحَ، نبوءاتِ الأنباءْ

* * *

البحارةُ يصطخبون ..
الملاّحونَ .. الفئرانُ .. التذكاراتُ .. المحبوسون
فى أوردة المركب يضطربون
وأخوضُ رمادَ الآفاق،
إلى جُزُرِ المعلوم المجهولِ الدّكناءْ
يتكشّف تحتى مَرَجُ الموجِ، وتمضى بى الرِّيحُ رُخَاءْ

* * *

فى آخرِ أعقابِ اللّيلْ
تأتينى نُذُرُ الرِّيح
تَنْقُرُ فى شاراتى الأمواجُ - العُقْبانْ
يتقاذفُ مَرْساتى صَخَبُ القِيعانْ
يصعقُنى من خلفِ الدّجْن
صوتٌ يتردّدُ جياشَ الأصداءْ
"قدِّمْ قُربانَكَ للبحرِ الغضبانْ"
"قدِّمْ قُربانَكَ للبحرِ الغضبانْ"

وحدى أمضى،
يُطْوَى تحتى حَقْلُ الموجِ،
وقد ألقيتُ إلى البحرِ الغضبانْ
قُرْبانَ البحّارةِ والفئرانْ

* * *

لا تُبْحِرْ في ذاكرتكَ قطْ
لا تُبْحِرْ في ذاكرتكَ قطْ

يضعنا عنوان قصيدة صلاح عبد الصبور -منذ البدء- أمام شفرة التشكيل، ويجذبنا بدلالاته الموحية إلى عالمه الرحب. إننا أمام عنوان تام المعنى والمبنى، يصلح -برغم قصره- أن يكون نصًا بذاته.

يبدأ العنوان بكلمة (الإبحار) وقد جاءت فى موقع الصدارة لتنطق بأهميتها، كما جاءت معرفة لتزيد من هذه الأهمية. إنها إشارة منذ البداية إلى أن ثمة رحلة وسيلتها الإبحار أى ركوب البحر بما يكتنفه من مخاطر وأهوال. وقد أُطلقت الكلمة باعتبارها مصدرًا لتوحى بالشمول والاتساع وكأنها تسبح فى فضاء لا محدود أو لانهائى، ويتوسط حرف الجرّ بين المصدر والاسم فيقيد (الإبحار) ويخصصه وينسج بينهما علاقة اختصاص وتلازم ويرشّح بما يتضمنه من معنى الظرفية الجهة أو مكان الإبحار. وفى مفاجأة أسلوبية تأتى كلمة (الذاكرة) لتحدد وجهة الإبحار وتضعها فى إطار مجازى.

والذاكرة هى تلك البؤرة أو المنطقة من العقل التى تختزن المعلومات والأفكار والحقائق والمشاهدات والتجارب الماضوية وتكون أشبه بوعاء ضخم يستوعب الماضى كله.

واختيار الشاعر الذاكرة وجهة لإبحاره يعنى فراره من زمن إلى آخر، وإبحاره فى خضم الماضى بديلاً عن الحاضر أملاً فى الاستعاضة بمخزون الوجدان وتلافيف الذاكرة عن واقع جهم محاصر بالتخليط والقمامة كما وصفه فى إحدى قصائده. إن إبحاره فى الذاكرة محاولة لمعاينة المختزن داخلها مما تم اكتسابه من إنجازات وحقائق عبر رحلة زمنية طويلة، فهى تحوى فى بحرها المتلاطم لغز الوجود الإنسانى منذ ميلاده وإطلالته على هذا الكون حتى لتبدو أشبه بمحيط يختزن منطقة الماضى السحيق ويحتفظ بذكريات وأسرار وخفايا النفس الإنسانية. ولأن الشاعر معنى بارتياد المجهول واستكناه خفاياه، فقد اختار أن يُغامر بالإبحار فى الذاكرة واستحضار الماضى ومعاينته وهو يدرك أنه سيخوض فى بحرٍ متلاطم الأمواج ...

العنوان يضعنا -إذن- أمام رحلة معاناة فكرية يغوص فيها الشاعر فى بحار الماضى ويسعى من خلاله إلى التزوّد من مخزونه لاكتشاف ما غمض عنه من أسرار وحقائق وجودية. وهو -بهذا المعنى- يكون امتداداً لتجربة الشاعر وانعكاساً لرؤاه وهمومه الوجودية أو الميتافيزيقية التى انبثّت فى كثير من أعماله.

والقصيدة تتوزع بين خمسة مقاطع أو مشاهد تتنامى فيما بينها فى بناء عضوى متماسك.

فى المشهد الأول نقع على حزمة من أفعال اللحظة الراهنة المسندة إلى الذات الفاعلة وهى (أتأهب - أتقرّى - أتزيّا - أنشر - أتلقى) وتقترن هذه الأفعال الخمسة بدلالات السفر والترحال والإبحار وتشير إلى شدة اهتمام الشاعر بهذه الرحلة وحرصه على التأهب لها بكل جوارحه -ذهنيًا وبدنيًا ونفسيًا- وتشير الدوال كذلك إلى أنها حدث متكرر وأنها تقترن بتوقيت زمنى محدّد هو (آخر كل مساء) أى بعد احتضار النهار وغياب الشمس وحلول الظلام وتلاشى إيقاع الضجيج والصخب المعادل للحياة. وبالرغم مما يستدعيه هذا التوقيت من سكون وتأمل يناسب الفكر وإعمال الذهن إلا أنه يوحى بالانقباض والوحشة والتشاؤم؛ فالتأهب للرحلة لا يكون إلا مع الأفول ورحيل الضوء ومن ثم فهو يرتبط بالزوال والظلام والوحدة.

وتقترن الرحلة بطقوس خاصة يحرص الشاعر على ممارستها كأن (يتقرّى أوراده) أو يتحسس بيده تمائمه ومعوذاته ليتأكد من وجودها وعدم نسيانها -كعادة المسافر- ظنًا منه أنها تحفظه من شرور الرحلة فى إشارة أخرى إلى ما يكتنفها من مخاطر فضلاً عما توحى به كلمة (أورادى) من دلالة صوفية ترتبط بالمعرفة أو التجربة الروحية والتوسل إلى النجاة والأمل فى الوصول إلى مقام الرضا والكشف العرفانى.

ومن الطقوس التى يحرص الشاعر على ممارستها أن يرتدى (شاراته) أو أن يزين رداءه بالأوسمة التى حصل عليها طوال حياته، وهى أثمن مقتنياته لأنها حصيلة جهده وتفوقه الفكرى والعملى. وإذا كان التزيُّن بالشارات يوحى بالمكانة والرتبة والتأهب

لموقف جلل فإنه لا يخلو كذلك من استحضار أجواء الموت حيث يحرص القادة على ارتداء أوسمتهم وشاراتهم فى المواكب الجنائزية ...

وفى طقس آخر من طقوس الرحلة يشرع الشاعر فى نشر أشرعته استعدادًا للإبحار فى جوٍ ضبابى معتم تكتنفه الغيوم كما تومئ إلى ذلك صورة (أهداب الغيم) الاستعارية حيث تتوحّد عينا الشاعر بالغيم وتنعدم الرؤية أمامه إبان الإبحار وكأن عينيه المغمضتين فى إغفاءة خفيفة إشارة إلى بدء رحلة الإبحار فى الذاكرة فى هذا الوقت المتأخر من المساء. وما إن يأخذ الشاعر المبحر فى نشر أشرعته وهى إحدى أدوات الوصول حتى يجد نفسه محاصرًا بالنبوءات والنذر التى تهدّد رحلته. وتلقى هذه الأجواء المضطربة بظلالها الكثيفة على رفاق الرحلة الذين يبرزون فى المشهد الثانى، وهم البحارة والملاحون والفئران والتذكارات والمحبوسون فى أوردة المركب وهم ليسوا غرباء عن السفينة / الحياة، بل هم وثيقو الصلة بها. إنهم قطّانها والمنوطون بها. وإن كانت أدوارهم تتباين برغم تناظرهم؛ فالبحارة منوطون بالأعمال الشاقة وهم أقرب إلى الرعية، وفى اصطخابهم ما يشير إلى شعورهم بالسخط والغضب وعدم الرضا. وليس مصادفة أن يفردهم الشاعر بهذا الشعور بينما يخص بقية الرفاق بصفة الاضطراب؛ وليس مصادفة كذلك أن يتعاقب ترتيب الرفاق فى السطر التالى مثل هذا التعاقب؛ الملاحون ... الفئران ... التذكاراتُ ... المحبوسون ... خاصة وأن الإيقاع العروضى يسمح بالتقديم والتأخير ... قد نفهم أن يتصدر (الملاحون) بالنظر إلى دورهم القيادى فى توجيه السفينة وإرشادها إلى الوجهة الصحيحة غير أن ورود (الفئران) بعد ذلك مباشرة فى سياق التداعى يوحى بأن ثمة علاقة ما بينهما ... ومعلوم أن الفئران من رموز الجبن والتخريب والتخفّى، وهى أول من يهرب من السفينة فى حال إشرافها على الغرق، وفى تقديرى أن التداعى على هذا النحو يضع الطرفين فى علاقة تماثل وتناظر ... ثم تأتى كلمة (التذكارات) فى سياق هذا التداعى فى ترتيب تالٍ لما سبقها، وهى تشذُّ عن بقية رفاق الرحلة باعتبارها من

(الجماد) ولكنها لا تشذُّ فى الوقت ذاته عن السياق العام فهى كالشارات والأوردة من طقوس الرحلة ومستلزماتها وهى قبل ذلك ترمز إلى رحلات سابقة وترتبط بأماكن ومواقف ومناسبات يحرص الشاعر على تذكرها ونظراً لقيمتها وأهميتها فقد جسّدها الشاعر وضمّها لرفاق الرحلة وخلع عليها أحاسيسهم، ثم أدخلها فى مناخ الاضطراب والخوف فى إشارة إلى أن الأشياء الجميلة الباقية من الماضى -على قلّتها- لم تسلم هى الأخرى مما يتهددّها وينذر باندثارها. أما آخر طائفة من الرفاق -حسب التداعى- فهم (المحبوسون فى أوردة المركب) وهى صورة مجازية نادرة، غنية بدلالتها؛ حيث تضعنا أمام طائفة تعانى من القهر، وتبدو مسلوبة الإرادة، واقعة تحت ضغط ما، وكأنها أُجبرت على خوض تلك الرحلة عقابًا على جريرة ما، ومع ذلك فهم عماد الرحلة لأنهم كالدماء التى تُضخ فى الأوردة، فإذا توقفوا عن عملهم توقفت السفينة عن السير أو توقفت الحياة ومع ذلك فهم يؤدون عملهم دون إرادة ...

وتختفى صور هؤلاء الرفاق لتعود صورة الذات الفاعلة للظهور من جديد لتبحر فى هذا المناخ المفعم بالاضطراب وعدم الرضا وتبدو محاصرة بالمتاعب والصعوبات وهى تخوض (رماد الآفاق) بما توحى به الصورة من دلالات التشاؤم والانقباض وعدم القدرة على الكشف أو الرؤية حيث تتجه إلى "جزر المعلوم المجهول الدكناء" وهى الوجهة الحقيقية للرحلة أو الهدف الأساسى للإبحار. ولعلنا نتساءل عن كنه تلك "الجزر" وعمّا يختبئ وراء أوصافها من دلالات ؟

- إن وصف تلك البقعة بالجزر يعطيها صفة البعد المكانى والتعدُّد والاتساع والانقطاع عن اليابسة بما يصاحبه من عزلة فضلاً عن تباينها واختلافها عن طبيعة اليابسة.

- وصفها بالشىء وضده (جزر المعلوم المجهول) يوحى بالحيرة والتناقض والخروج عن المألوف).

- نعتها بـ "الدكناء" يغلفها بالغموض والإظلام والانقباض.

إن هذه الجزر معلومة لديه من حيث كونها حقيقة واقعة لا مجال للشك فى وجودها، ولكنه يجهل أوصافها وأسرارها وما يختبئ فى دروبها ولكنه برغم ذلك، متطلع إلى الوصول إليها وفك طلاسمها وألغازها. وها هى "الريح" تغريه بمواصلة الرحلة وتستدرجه إلى "المجهول" وها هو "مرج الموج" يتكشّف تحته فينخدع به ويتوهم أنه فى سبيله لكشف الحقيقة وهو لا يدرى أنه وقع فى شرك "الأمواج" و"الرياح" يمضيان به إلى مصيره المحتوم.

وفى المشهد الثالث تصل الأحداث إلى ذروتها بعد أن يؤذن الفيل بالرحيل؛ فما إن تصل الرحلة إلى هذه النقطة من شاطئها الزمنى حتى تتحقق "النذر" وتصدق "النبوءات" التى سبقت الرحلة فإذا العواصف تحاصر الشاعر وإذا الأمواج تكشف عن وجهها الحقيقى فتتحول إلى عقبان كاسرة تستهدف شاراته وتحاول تجريده من مؤهلاته ومكاسبه وخبراته الفكرية وتكاد السفينة تغرق حين تصل إلى (القيعان) أو حين يصل التفكير الوجودى إلى منتهاه أو حين يتوغل الشاعر بفكره إلى تلك الهوة السحيقة فيكتشف أن وجوده مهدّد وأنه استُدرج إلى المحظور وإذا به محاصر بظلام القيعان وصخبها المخيف.

فى هذا الجو المشحون بالخطر، وفى تصاعد درامى محكم، ينبعث من أعماق الظلام صوت مفاجئ لا نعرف كنهه أو حقيقته ولكنه يوجِّه الأحداث ويتحكَّم فى مسارها. إنه صوت مدوٍ -يجلجل فى أرجاء المكان فيزلزله ويصعق من فيه، وهو صوت آمر لا يُحاور ويتردد غير مرة آمرًا الشاعر فى حسم وصرامة أن يدفع ثمن مغامرته، وأن يقدم قربانه للبحر الغضبان ولم يكن أمامه من خيار سوى أن يصدع بما أُمر به وكأن ارتياد المجهول أو الرغبة فى الحصول على المعرفة لابد له من ثمن وها هو يعود وحيداً بعد أن دفع ثمن جرأته وجسارته حين وقع فى المحظور وتجاوز حدود المسموح به وأبحر غير آبهٍ بما تلقاه من نذرٍ ونبوءات تحذيرية.

وفى مشهد ختامى يختفى كل الرفاق باستثناء صوت الشاعر يتردد فى خطاب تحذيرى متكرر يستحضر خلاصة تجربته بما سبّبته من رهق ومعاناة لا طاقة لأحد على تحملها محذراً من تكرارها :

لا تبحر فى ذاكرتك قط

لا تبحر فى ذاكرتك قط

القصيدة فى مجملها صورة من صور حوار الإنسان مع نفسه وهو حوار يحاول من خلاله الغوص فى أعماقه بحثًا عن حقيقته وأملاً فى فهم ما يجرى حوله. إنها رحلة ذهنية تأملية يواجه فيها الشاعر أسئلة الوجود والمصير ويحاول الغوص أو التوغل فى مناطق وجودية شائكة من خلال استبطان ماضيه المعرفى أو باستدعاء ما تمّ تخزينه من تجارب ماضوية أملاً فى استكناه ما يحيره من ألغاز وما يحاصره من هواجس معبراً فى حواره العقلى عن هموم الإنسان الأبدية، محاولاً اختراق القضايا التى ما زال الإنسان عاجزاً عن فهمها أو تفسيرها أو إيجاد إجابات لها ولكنه يُحاصر بالمخاطر ويواجه بالإحباط ويعجز عن الوصول إلى تلك الجزر التى يجهل الكثير عنها ويعود من رحلته المضنية خاسراً، منهك الفكر محذراً أمثاله من أن يصيبهم ما أصابه.

وتهيمن الأفعال المضارعة على القصيدة هيمنة شبه تامة؛ فالأفعال كلها فى زمن الحضور باستثناء فعل واحد فى الماضى هو "ألقيت" الذى يدل على رضوخ الذات المتكلمة لأوامر الصوت الخارجى واستجابتها للتضحية بالقربان حتى تهدأ ثائرة البحر الغاضب، وثمة فعل آخر فى صيغة الأمر يتردد ثلاث مرات ويرتبط بالصوت الخارجى "قدّم" وإن كان يرتبط دلاليًا بالزمن الحاضر الذى يمثل الفرصة الوحيدة للنجاة بتقديم القربان. وهذه الهيمنة للأفعال المضارعة تعنى دوران التجربة فى فلك اللحظة الراهنة واقترانها بالحاضر باعتبارها رحلة آنية تتكرر كل ليلة أو طقسًا يوميًا خاصًا بالشاعر.

وتحتشد ضمائر الفاعلية بدرجة كبيرة باعتبار أن الذات الفاعلة هى محور التجربة ومدارها؛ فهى التى تمارس طقوسها الليلية وتضطلع وحدها بالعمل كله بدءاً من

الإعداد للرحلة والاحتشاد لها ذهنيًا وبدنيًا مثل نشر الأشرعة والتأكد من وجود "الأوراد" وارتداء "الشارات" واستكشاف الظروف الجوية أو الخارجية والخوض فى الأهوال حتى المضى فى طريق العودة وحيدًا. فالأفعال التى تمثل عصب التجربة تقترن كلها بالذات الفاعلة (أتأهب - أتقرّى - أتزيّا - أنشّر - أتلقّى - أخوض - أمضى) وقد جاءت غالبيتها بصيغة "أتفعّل" مما يشير إلى رغبة الذات الجامحة فى الإقدام على المغامرة، ولكنها حين تعرضت للاختبار الحقيقى وحوصرت بالمؤثرات الخارجية المتحكمة أخذت تتراجع كما بدا فى تغيُّر صيغة الأفعال حتى جاء الفعل الأخير "أمضى" دالاً على أن المغامرة باءت بالخسران. وجاءت ضمائر الذات المتصلة البارزة فى مركّبات إضافية حرصًا على تأكيد ملكيتها وإثبات مكاسبها وإنجازاتها المهدّدة بالخطر والفناء. ومن هذه المركّبات : "أورادى، شاراتى، أشرعتى، مرساتى".

وتتلبّس الذات الفاعلة فى بعض المواقف بصيغ ظرفية تشير إلى تحكُّم العوامل الخارجية فى مقدراتها كقوله : (يتكشّف تحتى مرج الموج) أو وقوعها فى سياق الحال فى وصف حصاد تجربتها كما فى قوله "وحدى أمضى ...".

وقد عكست ضمائر الذات ما شهدته تجربة الإبحار من تحولات مضادة؛ فانتقلت من موضع الفاعلية التى كانت عليها فى بداية القصيدة إلى موضع المفعولية خضوعًا للمؤثرات الخارجية المتحكمة فى مسارها فصارت هى المتلقية للفعل لا الفاعلة له فى إشارات إلى انسحاقها وعدم قدرتها على مواجهة القوى الخارجية الفاعلة كما تشير إليه الأفعال (تأتينى ... يصعقنى ... يتقاذف مرساتى ...).

ولا تظهر ضمائر الخطاب إلا فى سياقين، أحدهما تقع فيه الذات تحت تأثير الصوت الخارجى الآمر : "قدِّم قربانك" .. ويشبه هذا الخطاب ما يُعرف بـ "العقدة" فهو مناط الخلاص وعليه يتوقف مصير الذات المغامرة إذ لا سبيل أمامها إلا الاستجابة لهذا الخطاب الآمر.

أما الخطاب الآخر فهو الخطاب التحذيرى الذى يكشف التجربة فى مشهدها الختامى : "لا تبحر فى ذاكرتك قط".

وتتخلّق أنماط الأسلوب الشعرى فى رحم التجربة؛ فتتوزع بين الخبر والإنشاء والفصل والوصل والتقديم والتأخير والتكرار والتوكيد وغيرها ...

وتبدو الأساليب الخبرية أكثر شيوعًا مقارنة بالأساليب الإنشائية باعتبار الأولى أكثر مناسبة لوصف الحدث وسرده وتقرير وقائعه. أما أساليب الإنشاء فتتمثل فى الأمر الطلبى الذى يتكرر ثلاث مرات فى الفعل "قدّم" دلالة على أهمية الخطاب ودوره. وكذلك أسلوب النهى الذى يتكرر مرتين فى ختام القصيدة.

وهناك أسلوب التوكيد الذى يتردد فى مواقف القطع والحسم والأهمية ومنه قوله : "قد ألقيتُ" لإفادة التحقيق والتوكيد على فعل الإلقاء استجابة للأمر الخارجى القاطع، وهناك التوكيد الذى يؤديه الظرف (قطُّ) الذى يدل على القطع والنفى المؤكد، وهناك كذلك التوكيد الذى يتردد عن طريق التكرار كما مر فى صيغتى الأمر والنهى.

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة ظاهرة التقديم والتأخير، وتتوزع كالآتى :

أ- تقديم المفعول به على فاعله كقوله : "يتقاذف مرساتى صخب القيعان".

ب- تقديم شبه الجملة على الفعل، كقوله : "فى أهداب الغيم أنشّر أشرعتى"، "فى أوردة المركب يضطربون"، "فى آخر أعقاب الليل تأتينى ...".

ج- تقديم شبه الجملة على الفاعل كقوله : "تمضى بى الريح – تنقر فى شاراتى الأمواج- يتكشّف تحتى مرج الموج – يصعقنى من خلف الدجن .. صوتُ ..".

د- تقديم شبه الجملة على المفعول به كقوله (أتلقى فى صفحتها نذر الريح، ألقيت إلى البحر الغضبان ... قربان..).

ومن الظواهر الأسلوبية الشائعة كذلك فى القصيدة الفصل والوصل .. ونلاحظ الفصل بين الفعل وفاعله فى غير موضع مما يجعل الفاعل واقعًا تحت تأثير هذا الفصل بصورة أو بأخرى كقوله : "تمضى بى الريح" و"يتكشّف تحتى مرج الموج".

وتتنوع طرائق الوصل كاستخدام واو العطف فى سياق المعاقبة والتتابع كما فى قوله (قربان البحارة والفئران) وقد تُستخدم أداة العطف فى ربط الجمل أو وصل الأسطر الشعرية. وقد يستعيض عن أدوات العطف بالنقط أو ترك مسافة بين الكلمة والأخرى فى سياق التداعى كقوله "الملاحون ... الفئران .. التذكارات .. المحبوسون .." وقد يستخدم الفواصل بديلاً عن حروف العطف كقوله :

- أتقرى أورادى، أتزيّا شاراتى.

....

- أتلقّى فى صفحتها نذر الريح، نبوءات الأنباء

وكثيرًا ما يتخلى البناء الأسلوبى عن أدوات الوصل أو العطف تمامًا فى سياق الأحداث وتلاحقها وانثيالها خاصة المشهد الذى يتعرض فيه الشاعر لخطر الغرق :

تأتينى نذر الرياح

تنقر فى شاراتى الأمواج – العقبان

يتقاذف مرساتى صخب القيعان

يصعقنى من خلف الدجن

صوت يتردد جياش الأصداء.

فالأفعال فى المثال السابق تتابع متلاحقة دون أية واسطة للإيحاء بأن هذه الأحداث بلغت فى سرعتها وانثيالها حدًا لا يسمح معه بوجود حرف وصل أو عطف.

وقد أدى الاستخدام المجازى للألفاظ والصور دورًا أساسيًا فى تشكيل التجربة وتعميقها؛ فكلمات مثل "الميعاد، الرحلة، الأوراد، الشارات، الأمواج، العقبان، البحر، الموج ..." هذه كلها كلمات مجازية تخرج عن مدلولها المباشر وتكتسب دلالات أخرى ترتبط بتجربة الشاعر. وتكتنز القصيدة بصورها المجازية التى تعتمد أساسًا على (الاستعارة)، ومن أمثلتها : (أهداب الغيم – أوردة المركب – رماد الآفاق – مرج الموج – حقل الموج – نذر الريح – صخب القيعان).

وتؤدى الصور اللونية دورًا إضافيًا فى تعميق الإحساس بقتامة الرؤية من خلال تغلغل دلالات اللون الأسود مثل : (الدجن - الغيم - القيعان - آخر كل مساء - آخر أعقاب الليل ..) أما اللون الأبيض فلا يظهر إلا فى دالة (الأشرعة) باعتبارها وسيلة الشاعر لاجتياز الظلام والوصول إلى شاطئ الإدراك والمعرفة. ويبرز اللون الرمادى فى سياق التخليط واضطراب الرؤية وعدم القدرة على الاستكشاف والاهتداء حسبما تومئ إليه صورة (رماد الآفاق) فهى دلالة على أنه يواجه زمنًا رماديًا يختلط فيه البياض بالسواد وكأنه زمن مُبهم يحول دون رؤية الأشياء على حقيقتها. فضلاً عن اقتران الرماد بمخلفات الحريق والاشتعال فى دلالة أخرى على ما يحاصر الشاعر من إحباط.

وتمور القصيدة بأفعال الحركة وصورها لتعكس جو الاضطراب والجيشان داخل الذات وخارجها؛ فثمة أفعال حركية تُنسب إلى الذات تأكيدًا على فردية التجربة مثل (أتقرّى - أتزيا - أنشّر - أخوض - ألقيت) وهناك الحركة الناجمة عن رفاق الرحلة؛ هذه الحركة قد تمتزج بالصوت كاصطخاب البحارة، وقد ترتبط الحركة بالداخل كإحساس الاضطراب لدى الملاحين وما يصاحبه من سلوك داخلى وخارجى.

ولا تنفصل حركة المرتحلين بما تدل عليه من قلق واضطراب عن الحركة التى تنبعث من الأفعال والعناصر الخارجية المؤثرة فى مسار الرحلة، وتشير دلالات تلك الحركة إلى أن الظروف الخارجية تقف من الشاعر موقفًا ضديًا، وتدخل معه فى مواجهة حادة للحيلولة بينه وبين الوصول إلى هدفه ولو أدى الأمر لإهلاكه، وتتمثل أولى هذه الحركات الخارجية المضادة فى (نذر الريح) حيث تمتزج حركة الرياح المسرعة بأصواتها المرعبة فتكون أشبه بالموسيقى التصويرية المزعجة المصاحبة لأحداث مخيفة. وسنلاحظ أن هذه الصورة التى وردت فى المشهد الأول تكررت فى المشهد الثانى كإيقاع حركى صوتى مطرد.

وهناك صورة (مرج الموج) الذى تنبعث الحركة من انكشافه بعد اختلاطه والتباسه واضطرابه[٢]. وهذه الحركة تُحمل على الحركات المضادة برغم ما تعبّر عنه

ظاهريًا، لأن انكشاف الموج يأتى فى سياق استدراج الشاعر المبحر إلى ميدان الصراع. ونلاحظ أن حركة الموج مصحوبة كذلك بإيقاع صوتى، وتلك السمة -امتزاج الحركة بالصوت- تكاد تطرد فى صور الحركة الخارجية، فهى تبرز كذلك فى حركة الأمواج- العقبان وهى تنقر الشارات فى إشارة إلى ما يتهدد حياة الشاعر، ثم تلك الحركة العنيفة التى تصل إلى ذروتها حين تتعرض السفينة للخطر الداهم وهى تبدو أشبه بالكرة التى يتقاذفها صخب القيعان حيث تختلط الأصوات المزعجة بالحركة المزلزلة، ويأتى الصوت الخارجى المجلجل مصحوبًا بالحركة كما يتمثل فى فعل (الصعق) وفى الاهتزازات أو الذبذبات القوية المنبعثة من مركب الإضافة (جياش الأصداء).

وتُختم تلك الحركات الخارجية المضادة بحركة (حقل الموج) وهو يُطوى فى رحلة العودة الخاسرة بما توحى به استعارة (حقل الموج) من خصوبة وإثمار واخضرار حالت العناصر الخارجية بين الشاعر وبينها.

* * *

وتتناغم البنية الإيقاعية مع غيرها من الأبنية فى الإيحاء بجو المغامرة والإبحار وما صاحب التجربة من صراع وإحباط؛ إذ يوحى البحر المتدارك بحركاته السريعة المتلاحقة بما يضطرم فى نفس الشاعر المغامر من رغبة جارفة فى إدراك الحقيقة وكشف المجهول. كما تتوافق كثرة زحافاته وما يلحقه من اضطراب عروضى غالبًا مع جو الاضطراب المهيمن على الرحلة، وتتجاوب حركات تفعيلاته المتتالية (فعلن ///ه) مع الإيقاع الحركى المصاحب للرحلة.

وتستعين القصيدة لإثراء الإيقاع بطرائق عدّة؛ كالاعتماد على عنصر التوازى أو حسن التقسيم أو خاصية التكرار كما يتمثل فى أسلوب الأمر (قدم قربانك للبحر الغضبان) أو أسلوب النهى (لا تبحر فى ذاكرتك قط).

ومن تلك الطرائق : التنويع فى القوافى كالمراوحة بين الهمزة والتاء فى المقطع الأول إذ ينتهى السطر الأول بالهمزة رويًا وكذلك السطر الرابع بينما يتفق السطران الثانى والثالث فى انفرادهما بروى واحد مغاير للهمزة.

وفى المقطع الثانى تتنوع القافية بين النون المسبوقة بواو المد الممتدة فى أواخر الأسطر الثلاثة المتعاقبة (يصطخبون، المحبوسون، يضطربون) وبين الهمزة الماثلة فى السطرين الأخيرين (الدكناء - رخاء).

وفى المقطعين الثالث والرابع تظل النون رويًا فى معظم الأسطر مع إبدال حركة المد من النون إلى الألف تبعًا لطبيعة الموقف أو الحدث؛ فالمد بالواو أو النون يحدث إيقاعًا خاصًا ينسجم مع إيقاع الخوف والاضطراب والصخب السائد الذى لا يخلو من تعبير عن غضب أو ألم مكبوت تعكسه حركة مد الواو التى تستطيل حتى تلتقى بالنون المقيدة الساكنة، بينما تتلاءم حركة المد بالألف مع النون مع الصوت الجهورى الممتد الذى تظل أصداؤه تتردد مدوية حتى تخفت رويدًا رويدًا مع النون الأخيرة فى السطر الثالث :

قدم قربانك للبحر الغضبا اااانْ

قدم قربانك للبحر الغضبا اااانْ

قدم قربانْ

وتتوافق قافية المقطع الأخير بإيقاعها الحاد القاطع المقيّد مع رغبة الشاعر فى إيقاف كل رحلة مماثلة لرحلته وتقييدها.

وإذا كانت الهمزة والنون هما الحرفان المحوريان فى الإيقاع الخارجى (القافية) فإننا نلاحظ تردُّد هذين الحرفين وانتشارهما بصورة لافتة فى أبنية القصيدة؛ فالهمزة تنبث فى هذه الأبنية : "أتأهب - أورادى - أتزيا - أوردة - أخوض - الدكناء - أهداب - أمضى - إلى - أشرعتى - أتلقى - أنشر - نبوءات - الأنباء - تأتينى - الأصداء - الفئران - ألقيت ...).

أما النون فتنتشر فى هذه الأبنية : (تأتينى - تنقر - يصعقنى - الفئران - الدجن - قربانك - قربان ..).

هذا الامتداد للهمزة والنون عبر أبنية القصيدة يجمعهما فى علاقة تجاور دلالى تسمح بتشكيل الفعل الثلاثى (أنَّ) باعتبار تردد النون عن الهمزة بنسبة أكثر وكأنَّ الأنين

هو اللحن الختامى لتجربة الإبحار المحبطة. ومن ناحية أخرى فإن تردد حرفى الهمزة والنون بهذه الصورة المكثفة يولد إيقاعًا داخليًا يتآلف مع الإيقاع الخارجى المنبعث من وجود هذين الحرفين بصورة أساسية فى قوافى القصيدة ويجعلهما من أبرز المفاتيح الموسيقية.

إن هذا التجانس فى الإيقاع الصوتى للحروف يمثل ظاهرة واضحة فى القصيدة؛ فهناك أيضًا حرف القاف الذى يتردد بصورة لافتة فى مثل هذه الأبنية (أتقرى – أتلقى – الآفاق – يصعقنى – أعقاب – تنقّر – العقبان – يتقاذف – قدم – قربانك – حقا – ألقيت – قط".

وهناك حرف الجيم الذى يتردد فى كلمات (جزر – موج – مرج – المجهول – الدجن – جياش).

وهناك حرف الحاء فى كلمات "الرحلة – صفحتها – البحارة – وحدى – تحتى– حقل – تبحر".

وهناك حرف الصاد فى "صفحتها – يصطخبون – الأصداء – صخب – يصعقنى – صوت".

إن كل مجموعة من هذه الحروف المتجانسة تتحد فى خلق تيار نغمى واحد يتوازى مع غيره من المجموعات الأخرى فى صورة من صور التلوين الصوتى الآسر.

ثمة ظاهرة إيقاعية أخرى تتمثل فى الإكثار من حركات الكسر فى أواخر الكلمات سواء المتلبسة بحرف من حروف الجر مثل : للميعاد – الرحلة – فى آخرِ – فى أهدابِ – فى صفحتها – فى أوردةِ – إلى جزرِ – من خلفِ – إلى البحرِ – فى ذاكراتك) أو الواقعة فى مركب إضافة مثل : (آخرِ كلِّ مساء – أهداب الغيم – نذر الريح – نبوءات الأنباء – أوردة المركب – جزر المعلوم المجهول – حقل الموج – مرج الموج – قربان البحارة) وفضلاً عما تولده هذه الألفاظ المتجانسة إيقاعيًا من توافق نغمى فإنها تتوافق مع إحساس الشاعر بالانكسار والإحباط.

كما يتحقق الإيقاع الصوتى من كثرة استخدام حروف المد التى تمثل ظاهرة صوتية بارزة، فهناك المد بالألف فى كلمات (الميعاد – مساء – أورادى – أتزيا – شاراتى – أهداب – صفحتها – نبوءات – الأنباء – الفئران – البحارة – الملاحون – التذكارات – رماد – الآفاق).

وهناك المد بالواو مثل (يصطخبون – يضطربون – الملاحون – المحبوسون – المعلوم – المجهول).

وهناك المد بالياء مثل (مرساتى – أ[illegible]دى – شاراتى) ويتفاوت استخدام المد بتفاوت المعنى والجو النفسي؛ فالمد بالألف يستهدف إطالة المعنى والتركيز عليه بينما يرتبط المد بالواو بجو الاضطراب والخوف. أما المد بالياء فيجعل حركة الصوت بطيئة ممتدة مما يستوجب الوقوف عندها وتأملها.

وعلى هذا النحو يؤدى الإيقاع الداخلى دورًا هامًا فى تعميق الإيقاع النفسى، وفى خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجى للقصيدة.

هوامش :

[1] ديوان الإبحار فى الذاكرة للشاعر صلاح عبد الصبور، ص ٥١ – ٥٢.

[2] فـى لـسان العـرب (مـادة : مـرج) : مـرج الأمـر مرجًا : اخـتلط والتبس – وأصـل المرج : القلق.

طـــرديـــة



طردية[1]

للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى

هو الربيعُ كانَ ،

والیومُ أحدْ

وليس فى المدينة التى خَلَتْ

وفاح عطرُها سوایَ،

قلت ... أصطادُ القطا

كان القطا يتبعنى من بلدٍ إلى بلَدْ

يحطُّ فى حلمى، ويشدو

فإذا قمتُ شردْ

حملتُ قوسى،

وتوغلتُ بعيداً فى النهار المبتعِدْ

أبحث عن طير القطا

حتى تشمّمتُ احتراقَ الوقتِ فى العُشْبِ،

ولاح لى بريقٌ يرتعِدْ

كان القطا

ينحلُّ كاللؤلؤ فى السّماءِ،

ثم ينعقِدْ

مقتربًا ،

مُسترجعًا صورته من البَدَدْ

مُساقطًا،

كأنما على يدى

مُرفرفًا على مسارب المياهِ، كالزّبدْ

وصاعدًا بلا جَسدْ

صوّبتُ نحوهُ، نهارى كلّهُ ،

ولم أصدْ

عدوتُ بين الماء والغيمة ،

بين الحلم واليقظة ،

مسلوب الرّشدْ

ومُذ خرجتُ من بلادى ... لم أعُدْ !

باريس – ١٣ / ٥ / ١٩٧٩

إن أوّل ما يستوقفنا فى قصيدة حجازى هو (العنوان) باعتباره المفتاح الذهبى للولوج إلى عالم القصيدة الحديثة. ويكتنز العنوان بالدلالات؛ فهو يحيلنا أولاً إلى ماضى الشعر العربى حيث شاع فن (الطرديات) فى العصر العباسى خاصةً. ولعل هذا الخيط -خيط الماضى التراثى الجميل- هو أول ما يلوح أمامنا من خيوط. وتضعنا دلالة كلمة (طردية) أمام خيط آخر بما توحى به من معنى (المطاردة) وكأننا إزاء مغامرة طرد أو قنص تستوجب وجود طرفين لا غنى عنهما، أحدها : (المطارِد) والآخر (المطارَد). وتقوم بين هذين الطرفين علاقة غير متكافئة من حيث القوة والضعف. إنها علاقة يشوبها التوتر والطموح والرغبة فى التملك والاستئثار وإثبات قدرة الذات. ولا تقف دلالة كلمة (طردية) عند هذا المعنى فحسب، ولكنها تتجاوزه إلى معان أخرى كالطرد أو النفى أو الإبعاد. كما توحى بأجواء الصراع والحركة والاستنفار والترقب والظفر. ونلاحظ أن الكلمة جاءت بصيغة التنكير كما جاءت مجردة من أية مركبات إضافية أو وصفية أو غير ذلك لتنفرد وحدها بالتركيز على معانى المطاردة والطرد والإبعاد. وهكذا يستطيع العنوان -إذا اختير بدقة- أن ينقلنا منذ البداية إلى عالم النص وأجوائه وكأنه نصٌ موازٍ للنص الأصلى.

ولا تستطيع القراءة أن تغضّ الطرف كذلك عن "الإهداء" فهو خيط آخر ينضاف إلى ما قبله؛ فالمفترض أن يكون هناك ارتباط ما أو تماس بين "الإهداء" وجو القصيدة وإلا فما معنى أن يُهدى الشاعر قصيدته إلى شخصٍ ما إذا لم يكن ثمة تماس بينهما فى التجربة أو الرؤية ؟

إن حجازى يُهدى قصيدته إلى "عبد الرحمن منيف" وهو روائى عربى يعيش مغتربًا أو منفيًا على الأصح. وإذا نظرنا إلى تاريخ كتابة القصيدة الذى أثبته الشاعر فى ختامها يتبين لنا أنها كُتبت فى الفترة التى كان حجازى فيها منفيًا أو مبعداً هو الآخر عن وطنه لموقفه الرافض للخنوع وهو ما يؤكد توحُّد المبدعيْن العربيين أمام تجربة النفى أو الإبعاد التى اختزنها عنوان القصيدة حسبما أشرنا من قبل.

تبدأ القصيدة بمشهد سردى يختزل الزمان والمكان اختزالاً عميقًا مكثّفًا ويُحدِّد بدقة وإيجاز شديدين مسرح الحدث؛ ففى سطر واحد يتكون من خمس كلمات يضعنا الشاعر أمام زمن محدد متدرِّجًا من التعميم إلى التخصيص أو من التفصيل إلى التحديد، فزمن التجربة يقترن بزمن أو فصل محدّد هو "الربيع) وهو من حيث دلالته زمن قصير يرتبط بالخصوبة والتجدُّد والإثمار ويعادل الحياة بنضارتها وتجدُّدها، ولذلك ربطه الشاعر بضمير الشأن لأهميته وحيويته وإن كنا سنلاحظ أن الشاعر سينفصل عن هذا الزمن والمكان فى إشارة واضحة إلى تعاظم أزمته وحدّة معاناته فقد انكفأ على همومه وانصرف تمامًا عن الزمن الخارجى بالرغم من جماله وجاذبيته. وفى بناءٍ أسلوبى مدهش اتبع الشاعر تلك الجملة الاسمية (جملة المفتتح) بدالة من دوال الزمن الماضى ليحقق عنصرى "المفاجأة" و"المفارقة" معًا وذلك بالانفتاح على زمنين متضادين وجعل المعنى متأرجحًا أو معلّقًا بين الماضى والحاضر. ثم تأتى دالتان أخريان من دوال الزمن (واليوم أحد) لتكسبا الزمن خصوصية أكثر حين تحدّده بيوم معين يرتبط عند الغربيين بالعطلة وتجدُّد النشاط.

وما إن تنتهى بنية السرد من تحديد زمن التجربة تحديداً دقيقًا حتى تحتفى بالإشارة إلى المكان ممثلاً فى (المدينة) التى اقترنت بالتعريف فى إشارة إلى أنها مدينة محددة. وقد كفانا حرص الشاعر على ذكر اسم مدينة (باريس) بجوار إثبات تاريخ كتابة القصيدة -كفانا مؤونة الوقوف طويلاً أمام كنه تلك المدينة واستجلاء حقيقتها. فإشارته تحيلنا مباشرة إلى تلك العاصمة الأوربية التى كان يقطنها الشاعر زمن إبعاده باعتبارها مسرح الحدث وبذلك نقترب أكثر من تجربة النفى والإبعاد التى اتضحت بعض خطوطها من قبل.

غير أن هذه المدينة ذات الصخب والضجيج والأضواء الباهرة تبدو فى غير صورتها المعهودة، فقد هجرها أهلها فى ذلك اليوم؛ يوم الأحد، إلى أماكن أخرى. ويؤدى الفعل (خلت) دوراً بالغ الإيحاء والدلالة فى تصوير المدينة فى تحولها المفاجئ إذ

جاء مكتفيًا بنفسه، خاليًا من التقيُّد بالجار والمجرور أو ما شابه ليجسِّد الخلاء على إطلاقه حيث تبدو المدينة خالية من كل شىء وكأنّ الحياة توقفت فيها تمامًا. وفى مفاجأة أسلوبية أخرى تأتى الجملة المعطوفة (وفاح عطرها) لتفتح المجال للتأويل والتساؤل فما دلالة هذا العطر الذى فاح وانتشر بالذات بعد أن خلت المدينة ؟ إذ أن الترتيب النحوى بين الجملتين (خلت، وفاح عطرها) يستوجب وجوب علاقة تلازم بين خلاء المدينة وذيوع العطر؛ فلو لم تخل المدينة ما فاح عطرها وكأن وجود أهلها حال دون انتشار العطر أو كأنّ الربيع لم يَجُد أو يمنّ بعطره إلا بعد أن خلت المدينة وهو ما يشير كذلك إلى وجود علاقة سلبية بين الشاعر وأهل المدينة وهو ما تؤكده بنية النفى (وليس فى المدينة التى خلت وفاح عطرها سواى) إذ يبدو الشاعر منفصلاً انفصالاً تامًا عن حياة تلك المدينة وأهلها، فلا يشاركهم عاداتهم وإنما يؤثر العزلة والانفراد والانصراف إلى ممارسة طقوس الوحدة والفراغ. ويعبّر فعل الاتصال (قلتُ ...)عن جو العزلة أو الملل الذى يحياه الشاعر المنفصل عن الآخرين، فقد قُيِّد استخدام هذا الفعل ليقتصر على الإشارة إلى أن ثمة حوارًا قصيرًا سريعًا طرأ وتولّد من هذا الفراغ مستثيرًا الشاعر إلى فكرة اصطياد القطا بديلاً عن حالة الفراغ والوحدة أو كطقس من طقوس الاغتراب والانفصال ... ولكن لماذا اختار الشاعر "القطا" موضوعًا للاصطياد وما دلالة استخدام هذا الرمز ؟

المعروف أن (القطا) طائر متجذِّر فى الذاكرة العربية التراثية. وتقترن صورته بالارتحال والهجرة والقلق والروع حتى قيل "دع القطا ينم"[٢] كما يُعرف بالمهارة فى الاهتداء إلى موطنه حتى قيل : "أهدى من قطاة"[٣] ويُشار إليه كذلك باعتباره مستهدفًا أو مفزّعًا يتعرض لمكروه من غير إرادته ولذلك قيل : "لو تُرك القطا ليلاً لنام"[٤].

تلك هى صورة القطا كما وعتها الذاكرة العربية ولا يخفى ما تقترن به من دلالات تقترن بتجربة الشاعر وترشّح استخدامه رمزًا عميق الدلالة.

ونظراً لأن اصطياد القطا بات يشغل تفكير الشاعر فإن صورة القطا أخذت تهيمن بقوة على بنية السرد، وصار لها مكان الصدارة فى الحكى. وتؤدى بنية التضاد دوراً حيويًا فى كشف علاقة الشاعر بالقطا: فجملة (أصطاد القطا) تشير إلى التباعد والانفصال الآنى بين الطرفين : المطارِد والمُطارَد ولكن صورة القطا فى السطر التالى تشير إلى النقيض :

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد
يحطُّ فى حلمى ، ويشدو
فإذا قمت شردْ

إن صورة القطا هنا تؤكد علاقة التقارب والملازمة بين الشاعر والقطا فى الماضى حيث كان القطا يتبع الشاعر فى ترحاله ويتنقل معه من بلدٍ إلى آخر، وكأن ثمة شيئًا ما يربط بينهما، فكلاهما مطارد، وكأن القطا رأى فى الشاعر "قطا" يشبهه ويحمل ملامحه وصفاته وهمومه وإن كانت تلك العلاقة لم تتجاوز الارتباط الحلمى، ومع ذلك فهى علاقة حلمية متجذرة يغمرها الأمن والاستقرار والطمأنينة والابتهاج مثلما يتضح من دلالة الفعلين (يحطُّ) و(يشدو) غير أن ذلك كله لا يتجاوز تخوم الحلم، فإذا أفاق الشاعر من حلمه فوجئ بواقع مغاير لا مكان فيه للقطا وهنا يقوم التضاد بدور شديد التكثيف فى المقابلة بين عالمى الحلم والواقع حيث التضاد بين (يحط) و(شرد) وبين (حلمى) و(قمت) وكذلك التضاد الصوتى بين (شرد) و(يشدو).

إن أزمة الشاعر تتمثل هنا فى إحساسه بـ (الفقد)؛ فقد (القطا) الذى يرمز إلى الوطن أو الأمل أو الطموح وتتجسّد فى إحساسه بوجود هوّة كبيرة بين عالمى : (الحلم) و(الواقع) ومن هنا كان سعى الشاعر لتغيير هذا الواقع بالقوة (حملت قوسى) رغبة فى اقتناص طائر القطا الشارد أو الطموح المتباعد وهكذا تدخل مغامرة الصيد أو المطاردة مرحلة جديدة حين تنتقل من دائرة التفكير "قلتُ ... أصطاد القطا" إلى حيِّز التنفيذ والمغامرة والمواجهة :

حملتُ قوسى،

وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعِدْ

أبحث عن طير القطا

حتى تشمَّمتُ احتراق الوقت فى العُشْب ،

ولاح لى بريقٌ يرتعدْ

إن هذا المقطع البالغ التكثيف الإيحاء يحدد الزمن الذى استغرقته رحلة البحث عن طائر القطا. إنه مثلما تشير الصورة زمن بعيد ممتد استغرق عمر الشاعر واستنفد سنى حياته. لقد خاض تلك الرحلة الشاقة وحيداً منفصلاً عن العالم ولم يصطحب معه أحداً سوى قوسه وهو دالة من دوال الصيد والطرد والفاعلية وقد جاء فى مركب إضافى متلبِّساً بضمير المتكلم أو الذات فخصّ ملكية هذه الأداة بالشاعر وحده وأكسبه مهنة الصائد أو المطارد وجعل علاقة الشاعر بالقوس والمطاردة علاقة تلازم وتملُّك وكأن علاقته بالصيد والطرد ضاربة بجذورها فى القدم وليست بطارئة ولا حادثة وإلا كان قد عبّر عنها بقوله : (حملت قوسًا). وكأنه حين حادث نفسه بفكرة اصطياد القطا إنما كان يستعيد ممارسة طقوس ألفها وتعوّد عليها، وحين أدرك أن (القطا) لا يتجاوز الحلم حرّكته الرغبة الكامنة فى المواءمة بين الحلم والحقيقة (فحمل قوسه) ممنيًا النفس بتحويل الحلم إلى واقع مسكون بالقطا الآمن الشادى لا الظاعن الشارد. ولكن رحلة البحث عن هذا القطا الشارد كلّفته كثيرًا؛ إذ فرضت عليه أن ينفصل عن المكان / الوطن، وأن يتوغّل بعيدًا عن (النهار المبتعد) أى فى سياق زمن يتراجع ويتباعد مما يشير إلى اتساع الهوة الزمانية التى تفصل الشاعر عن سعيه لاقتناص القطا. وعلى الرغم مما توحى به هذه الصورة من نذر الإخفاق فإن حلم الشاعر بالمطاردة والقنص أغراه بالتوغُّل فى تيه الزمن أو زمن التيه مثلما يتوغّل الصائد فى تيه الصحراء أو صحراء التيه وقد أغراه حلم الإيقاع بطريدته والظفر بها.

لقد طالت رحلة الشاعر المغامر وهو يبحث عن طائر القطا. وظل يضرب فى توغله الزمنى حتى لاحت له بعض النُّذر إذ فاحت رائحة الزمن وهو يحترق فى العشب الأخضر وهى صورة أخّاذة توحى بدخول الأمر مرحلة الخطر؛ فتآكل الزمن واحتراقه فى عشب الأرض نذير بالذبول والأفول وإشارة إلى ضربٍ من التحول السلبى؛ فالاحتراق يُعقب رمادًا، وسريان نيران الزمن فى الخضرة نذير بالتفحُّم وحلول زمن الرماد والذبول، وهو ما ينسحب على الشاعر باعتباره من مستهدفات الزمن وطرائده، فهو مطارِد ومطارَد فى الوقت ذاته أو هو ضحية مطاردة ذاتها. وربما كان احتراق الوقت صورة من صور مواجهة الشاعر مع الزمن وصراعه الحاد معه إذ أدرك أنه استنفد عمره أو زمنه فى رحلة البحث عن القطا الشارد وهى رحلة طويلة مضنية استلبت الشاعر من نفسه وشغلته عن كل شىء حتى شاخ الأمل والزمن والمشاعر. وقد أدت الصورة الشمّية (حتى تشممتُ احتراق الوقت فى العشب) ... أدت دورًا حيويًا فى تعميق المعنى إذ اعتمد الشاعر على حاسة الشم دون غيرها فى التعرف على (الاحتراق) فإذا بالزمن وهو معنوى يحترق فى العشب، وإذا برائحة الحريق تفوح فتنبه الشاعر الموغل فى تيه المطاردة وهو غافل عمّا حوله، مغيّب الحواس ليتوقف وينعم النظم فيما آل إليه توغُّله وتجواله. ولا تقف هذه الصورة الشمّية عند هذه الدلالة فحسب بل تمدُّنا بما هو أكثر، فهى تشتبك فى علاقة تضاد مع صورة رائحة العطر التى فاحت فى المدينة حين تركها أهلها وشتان بين رائحة عطر يفوح ورائحة زمن يحترق فى العشب. إنه تضاد بين الحسّى والمعنوى وبين البهجة والانقباض وبين الأمل والسراب. ولاشك أن شيوع التضاد فى صوره المختلفة يسهم فى تعميق معنى التمزُّق بين الحلم والواقع أو بين الأمل والسراب أو بين التوحُّد والانفصال. وتشترك صورة البريق المرتعد مع صورة الوقت المحترق فى إشاعة جو من التوجس وعدم الاطمئنان والخوف من تلاشى الأمل وتبدُّده، فالعشب فى ذاته يرمز إلى الخضرة والخصوبة، والبريق -مجردًا- يرمز إلى الأمل والطموح، ولكنهما وردا فى سياق مضاد، فاقترن أحدهما بالاحتراق والرماد والذبول واختنق الآخر بالرعب والرهبة.

وفى هذا المناخ المفعم بالعجز والإحباط يعود القطا للظهور من جديد :

كان القطا ينحلُّ كاللؤلؤ فى السماء

ثم ينعقد

مقتربًا ،

مسترجعًا صورته من البَدَدْ

مساقِطا

كأنما على يدى

مرفوفًا على مسارب المياه، كالزّبدْ

وصاعدًا بلا جسد

إن القطا -فى هذا المقطع- يلوح فى صورة أخرى مغايرة للصور التى تجلى فيها من قبل. إنه لم يظهر للشاعر / المطارِد إلا بعد أن فاحت رائحة احتراق الوقت فى العشب وبعد أن لاح البرق مرتعدًا أى أنه ظهر فى ظروف مختلفة وفى زمن مغاير ولذلك تغيّرت علاقته بالشاعر، فلم تعد علاقة تبعية ومصاحبة حيث كان يتبعه من بلدٍ إلى آخر، ولم تعد علاقة "حلمية" حيث كان "يحطُّ فى حلمه ويشدو". لقد ابتعد عنه واتخذ السماء موطنًا وصار مستقلاً يمتلك القدرة على التشكُّل وعلى أن يمارس الفعل وضده فهو ينحلُّ وينفرط متناثرًا فى السماء كحبات اللؤلؤ ثم ينعقد ويتجمع فى سربه وكأن اقترابه من السماء يمنحه الحرية ويكسبه استقلالية وقدرة على الفعل. ويكتفى الشاعر فى هذا الموقف بالمشاهدة والوصف. ولكن القطا لا يظلُّ على صورته، إنه يتنازل عن عليائه ويقترب من الأرض "مسترجعًا صورته من البدد" ويبصره الشاعر وهو يتهاوى متساقطًا حتى يخيل إليه أنه لامس يده وقد عاد إلى صورته الأرضية يرفرف على مسارب المياه متناثرًا فى ثيابه البيضاء كالزبد. وهنا يكشف التضّاد مرة أخرى عن صورة أخرى من صور التمزق والتشتُّت والتأرجح صعودًا وهبوطًا بالمقابلة بين صورة القطا السماوى والأرضى فى تعاليه وسقوطه، ويظهر التباين واضحًا بين الصورتين؛ فهو كلما ارتفع فى

السماء ظهرت قيمته كما توحى بذلك دلالة التشبيه باللؤلؤ، وحين هبط إلى الأرض فقد قيمته فبدا كالزبد المتناثر الذى يذهب سدىً. ويتحقق التمزق أو الانفصال فى أدق صوره فى المشهد الآخير من هذا المقطع حيث نُفاجأ بصعود القطامرة أخرى إلى السماء متخليًا عن جسده ليلتصق الجسد بالأرض بينما ينطلق اللامرئى إلى الفضاء الرحب فى صورة أخرى من صور التضاد أو "الثنائية" بين القطا السماوى والأرضى ... وهكذا يتحرك القطا فى فضاء رمزى واسع؛ فثمة صعود إلى السماء يقابله هبوط فجائى إلى الأرض ثم عودة أخرى إلى السماء ينفصل فيها الجسد عن الروح أو الأرضى عن السماوى ...

ويحتشد اسم الفاعل فى هذا المقطع ليؤدى دورًا رئيسًا فى تجسيد هذه الثنائية وتعميق فكرة التأرجح أو التمزق بين العلوى والأرضى حيث يتردد خمس مرات فى سياق الحركة اقترابًا واسترجاعًا وتساقطًا ورفرفة وصعودًا وإن كانت صيغه تبدو أكثر ارتباطًا بحركة القطا الأرضية ومع ذلك فإن هذه الصيغ تسهم بدلالتها الحركية فى تعميق إيقاع الحركة بتنويعاته المختلفة كحركة الرفرفة والنزول ثم حركة الصعود الأخيرة ليتحقق بذلك لون آخر من التضاد الحركى، يُضاف إلى حركة القطا الأخرى فى تضادّها بين (الانحلال) و(الانعقاد). بل إن اسم الفاعل من حيث صيغته الاشتقاقية يسهم هو الآخر فى إثراء تلك الثنائية بتأرجحه بين الاسمية والفعلية.

* * *

يلاحظ القارئ أن ثمة فضاءً أبيض أو مساحة بيضاء تفصل بين المقطع السابق والأخير، وهو فضاء مقصود لا يمكن تجاهله أو عزله عن سياق القراءة. إن دلالته تقترن فى تقديرنا بفكرة الانفصال أو الانسلاخ التى انتهى بها المقطع السابق حيث صعد القطا إلى السماء صعوده الأخير وهو منفصل عن جسده فى إشارة دالة إلى تسرب الأمل وتلاشيه.

ثم يأتى المقطع الأخير مكتنزًا بدلالات اليأس والإخفاق والضياع، فقد انفصل الشاعر عن القطا تمامًا بعد أن أخفق فى اصطياده بالرغم من أنه أنفق (نهاره كله) أى زمنه وعمره لإنجاز هذا الهدف وقد عبرت بنية النفى عن هذا الإخفاق بشكل قاطع :

صوّبت نحوه نهارى كله

ولم أصد

وقد عبّر الفعل المضعّف (صوّبت) بدلالته الموحية عن فاعلية الذات ورغبتها فى اصطياد القطا الشارد ولكنها لم تصب هدفها وانتهت بها المطاردة إلى مزيد من التمزق والتشتت والضياع، ففقدت وهج الحلم، وانفصلت عن الواقع، وصارت تتأرجح فى منطقة (المابين) أو تعدو فى مرحلة برزخية بين الحلم واليقظة أو بين الماء والغيمة أو بين العلوى والأراضى وقد فقدت توازنها ورشدها.

وفى تقديرى أن السطر الأخير يمثل البؤرة الدلالية للنص؛ فهو يُجسِّد أزمة الشاعر الحقيقية التى تولّدت بخروجه من بلاده قسراً وهو العاشق لها، المتولّه بها، فكان خروجه عنها أشبه بخروج آدم من الجنة أو بخروج الروح من الجسد على نحو ما صوّره مشهد القطا الأخير. وقد أذهله عشق الوطن عن كل شىء فظل يسكن حلمه ويطارده فى صحوه ولم يُفلح فى التكيُّف مع تلك الحياة الجديدة فى بلاد الغربة فانفصل عنها وتباعد عن عاداتها وطباعها واستعذب الوحدة وكان القطا رمزاً للأمل فى الخلاص والنجاة وانقشاع الغمّة ولذلك ظل يطارده ويحاول الإمساك به ولكنه اكتشف أنه استنفد عمره فى الجرى وراء السراب. وكان أثر التجربة بالغ القوة على نفسه، فهو لم يرض من الغنيمة بالإياب صنيع امرئ القيس من قبل بل ظل يتوغل فى زمن التيه حتى فقد ذاته وطموحاته وأحلامه الكبرى كما عبَّر عن ذلك فى هذه العبارة البالغة البساطة والعمق: «ومذ خرجت من بلادى ... لم أعد». وكأنه ختم قصيدته بهذا الخطاب التحذيرى غير المباشر حتى يفكر المرء كثيراً قبل أن يقرر الخروج من وطنه ...

* * *

اعتمد النص فى تجسيد الحدث على بنية القص أو السرد وهو ما يناسب مغامر : أو الصيد، ويضطلع الشاعر -بطل القصة- بمهمة السرد أو "الحكى" وقد اهتم بتحـ ـ ـى بعض العناصر الدرامية أو القصصية كالمكان والزمان والشخوص -القطا والشاعر- ووظف عناصر أخرى كالتشويق والمفاجأة والتكثيف والتنوير.

وتعتمد بنية السرد على الزمن الماضى اعتماداً رئيساً، باعتبار أن التجربة حدثت فى زمن ماضوى وإن كان زمن "الحكى" يقترن بزمن الحاضر ... وتؤدى (كان) -تامة وناقصة- دوراً محورياً فى تجربة القص :

هو الربيع كان ...

كان القطا يتبعنى ...

كان القطا ينحلُّ كاللؤلؤ فى السماء ...

وتهيمن أفعال الزمن الماضى على بنية الحكى، وتتمحور حول مناخ الانفصال أو الانسلاخ الذى يحاصر الشاعر مثل : "خلت، فاح، شرد، توغّلت، خرجتُ ...) ولا يخفى ما يحمله التضعيف فى الفعل (توغّلت) من تعميق معنى التوغُّل. ويرتبط الفعلان "لاح- تشممت" بحاستين متلازمتين لمغامرة الطرد هما : الرؤية والشمِّ فهما أقرب الحواس التى يعتمد عليها القانص أو الصائد. كما تتردد أفعال أخرى تقترن بتجربة الطرد وتحمل دلالة الرغبة فى إنجاز الهدف مثل : (حملت، صوّبت، عدوت)، وينفرد الفعلان المنفيان (لم أصد)، (لم أعد) بالتعبير عن الإخفاق التام والضياع كمحصلة نهائية لرحلة البحث عن طائر القطا.

وتتلبس الأفعال المضارعة -على قلتها- بالزمن الماضى؛ كأن تجىء خبراً لـ "كان" مثل : "كان القطا يتبعنى ..." أو تابعًا مثل : "... يحط فى حلمى ..." أو فى موضع الحالية مع الماضى "توغلت ... أبحث" ...

وتتنوع دوال الزمن من الأسماء، فهناك (الربيع) الذى يشير إلى الزمن الخارجى أو زمن حدوث التجربة، وهناك (اليوم) الذى يحدد زمنها، وهناك دالة "النهار المبتعد" التى تشير إلى طول الزمن الذى استغرقه البحث عن القطا، وهناك صورة (احتراق الوقت) التى تشير إلى استنفاده، وهناك الزمن الداخلى أو زمن الحلم ويتردد مرتين فى سياقين مختلفين :

• كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

يحط فى حلمى ويشدو ...

فإذا قمت شرد

- عدوت بين الماء والغيمة

بين الحلم واليقظة

مسلوب الرشد

وتكتسب بعض دوال الزمن خصوصية حتى تصبح تعبيراً عن زمن الشاعر الخاص أو عمره كقوله : "صوّبت نحوه نهارى كلّه ..." .

وكما أدت اللغة دورها دلاليًا وتركيبيًا وصرفيًا فى الإيحاء بجو الطرد أو المطاردة فكذلك الأمر بالقياس إلى المستوى الصوتى أو الإيقاعى إذ جاء الإيقاع مواكبًا للجو نفسه فقد صيغت القصيدة على بحر "الرجز" الذى احتضن معظم قصائد الطرد التراثية فضلاً عن انتظام القافية أو الالتزام بقافية موحدة اتساقًا مع النموذج الشعرى القديم. وقد اختار الدال الساكنة رويًا -وهو صوت انفجارى- يثير جوًا من التوتر الحاد ويوحى بارتفاع الصوت وحدّته ثم انخفاضه وتوقفه الفجائى وكأن ثمة استصراخًا أو صراخًا حادًا يعقبه سكوت وتوقف وإحساس بانقطاع النفس حيث لا سامع ولا مجيب وقد تتجاور الحروف المتشابهة فتعمق الإيقاع الصوتى كما فى قافية (بدد) أو تقع فى علاقة تضاد صوتى كما فى لفظتى (يشدو، شرد) حيث يتقابل حرفا الشين فى سياق أقرب إلى التضاد.

هوامش :

(1) ديوان : أشجار الأسمنت، أحمد عبد المعطى حجازى، مركز الأهرام للترجمة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٩، ص ٥٠ – ٥٢.

(2) الأمثال، الميدانى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الإيمان، القاهرة ١ : ٤٧٤.

(3) المصدر السابق، ٣ : ٥١٠.

(4) نفسه، ٣ : ٨٢.

مهرة الحلم



مهرة الحلم[*]

شعر : محمد عفيفى مطر

مهرةُ الحلم كانت تُحمْحمُ تحت سماء البرارى

ومن فوق صهوتها أتوحّد بالسّرْجِ،

ساقاى هُدّابةُ الصُّوف، لينُ الأصابعِ

خَيْطُ الحريرِ المحبَّرُ فى نمنمات الفتوح القديمة

أنا فوق صهوتها راجعٌ من جراحى البعيدة ،

والجرحُ نافذةٌ ودمى قمرٌ يتوقّد فى شَجْرَةِ الأُفْقِ ،

كنتُ على سَرْجها ميّتًا، أتوحّد بالسّرج شيئًا فشيئًا ،

دمى فوق غُرّتها وردةٌ فى مكاحلها جَرَسٌ يتأرجح

ما بين صوتى الذى غَزَلَتْهُ بأصْبُعها خاتمًا ثُمّ

ولّتْ به فى البرارى البعيدة

وبين صدى صرختى وهى تطلع فى آخر الأرض

جُمّيْزَةً للعصافيرِ

وجهى –فتوقٌ من الطمى ينهمرُ الليل فيها

وتهوى السماواتُ ...

أحْتفنُ الماءَ أملأُ يُنبوعَ جوعى دنانيرَ من

---

[*] ديوان النهر يلبس الأقنعة، ص ٤٧.

ذهبِ الوحشةِ المُتساقطِ أشرى بها
كفنًا وبلاداً أكون لها ملكًا
وأنا أتوحّدُ بالسّرج شيئًا فشيئًا ،
دمى خطوةٌ نحو مملكتى ...
مُهْرةُ الحلم ترعى وتَختَضِمُ العُشْبَ ،
والعُشْبُ رائحةٌ من قميص الحبيبةِ ...
أنظرُ حولى :
أرى من تُراب المواقِدِ ليلاً من الرحمةِ السابغَةْ
وأنظر نَقْشَ الكلاكلِ فى الرّملِ ... هل
كان عُرسًا هوادجُهُ رحلتْ أمْ هو
الشعرُ يبنى لعينىَّ مملكةً ثم يهدمُها ؟!
مُهْرَةُ الحلم تخطو بطيئًا بطيئًا
ويمتدُّ ليلُ البرارى
أنا فوق صهوتها ميّتٌ أتوحّدُ بالسّرج ،
تحملنى للبلاد التى انتظرتْ ألفَ عامٍ ...
وكُلُّ اقترابٍ مسافةُ هجرٍ
وكُلُّ رحيلٍ إليها اغترابٌ وكُلُّ مشارفها
تتوغَلُ فى جَسدِ الليلِ
تحملنى مُهْرَةُ الحلم تخطو بطيئًا بطيئًا ...

وأنظرَ وَشمَ القُرى فى ذراع البرارى وَقَد

رَحَلَ العُشْبُ، أقوتْ مَرَابِطُها ،

كتبتْ تحت ليلِ البرارى بأظْلافِ قُطعانها

- وهى ترحلُ - مرثيةً لقدور الطعام وماءِ

السواقى وخُبْزِ الأمومةِ

تحملنى مهرة الحلم ... تحمل وردة جُرحى وأجراسَ

لحمى المفتّتِ ... أهلى بعيدونَ ..

وهى ترى طرقًا للزيارةِ ،

تحملنى لسرير التذكُّر والنّوم فى قريةِ الأهلِ ...

أهلى بعيدون ،

تحملنى مهرة الحلم تحت سماء البرارى وترعى

وتخْتَضِمُ العُشْبَ والعُشْبُ رائحةٌ فى قميص الحبيبةْ ...

"مهرة الحلم" ... هذا هو العنوان الذى اختاره الشاعر لقصيدته. وهو مركّب إضافى يحيل ركنه الأول إلى مجال دلالى خاص، هو عالم الخيل. وتكتسب لفظة "مهرة" دلالات خاصة؛ كالجموح والانطلاق والسرعة والعنفوان والجمال فضلاً عن دلالتها الأنثوية. كما تكتسب الكلمة طابعًا أكثر خصوصية لارتباطها على نحوٍ خاص بالبيئة المحلية المصرية حيث يكثر إطلاق هذه الكلمة على أنثى الخيل فى الريف المصرى على وجه الخصوص. وقد أُضيف الكلمة إلى "الحلم" ليشكّل المركب الإضافى صورة مجازية يمتزج فيها المجالان الدلاليان (المهرة – الحلم)، وليكتسب (الحلم) صفات (المضاف) فيتجلى كالمهرة جامحًا منطلقًا دون أن تحول بينه وبين هدفه حواجز أو سدود.

ما الذى يومئ إليه هذا المركب الإضافى (مهرة الحلم) ؟ هذا هو السؤال الذى يقفز إلى الذهن بسرعة كما تقفز المهرة، ولكن الإجابة تتطلب شيئًا من التريُّث حتى نلج بوابة القصيدة ونفضّ مغاليقها.

إن أول ما نطالعه هو صورة تلك المهرة الحلمية التى كانت تحمحم تحت سماء البرارى، وتلفتنا هذه الجملة الاسمية الممتدة إلى عدد من الدوال أو الإشارات. أولها الابتداء بـ "مهرة الحلم" مما يشير إلى أهمية هذا المركّب وترشيحه ليكون البؤرة المحورية أو المركزية للأحداث. وقد ارتبطت أفعال المهرة وحركتها أو بالأحرى صوتها (الحمحمة) بزمن محدد هو الماضى (كانت تحمحم)، وبمكان محدد أيضًا (تحت سماء البرارى) وهذه الإشارة المكانية ذات دلالة خاصة لكثرة دورانها فى معجم الشاعر وارتباطها ببيئته المحلية أو بالريف المصرى خاصة. ولا ينفصل الشاعر عن تلك اللوحة أو هذا المشهد بل يشكّل عنصرًا أساسيًا فيه؛ فثمة ارتباط قوى بينه وبين مهرة الحلم، فهو يتوحّد بها، ويذوب صوته فى صوتها، فتصير الحمحمة التى ملأت سماء البرارى هى صوته النض.لى الذى طالما ترددت أصداؤه فى سماء الوطن.

وفى هذا المشهد –والمشاهد التالية– يتوحّد الشاعر بالسرج، وهى صورة دالة على الاندماج والتلازم بين طرفى التجربة (الشاعر – السرج باعتباره من دوال المهر)،

ويحتفى الشاعر بتفصيل الصورة وتفريعها سعيًا إلى الاندماج التام؛ فساقاه (هداية الصوف) والأصابع اللينة هى خيوط الحرير ذات النقوش المستوحاة من الفتوحات القديمة، وتستوقفنا هذه الإشارة الأخيرة (منمنمات الفتوح القديمة) لتنضاف إلى الإشارات السابقة (المهرة – السرج) فى تقريب المجال الدلالى للحدث، فيحيل إلى الفروسية العربية أو الحلم القومى، أو تلك الأمجاد التى تحققت بأيدى الفرسان العرب الذى توحّدوا بالخيول، ويبدو الشاعر –سليل أولئك الفرسان– وهو يحاول أن يستحضر تلك الأجوء ولكن فى سياق واقع آخر مغاير أو مناقض للواقع التاريخى. إنه واقع الانكسار أو الهزيمة الذى يقع الشاعر تحت تأثير أجوائه من خلال دوال الهزيمة (راجع من جراحى البعيدة – الجرح نافذة ...) وتحتشد الصورة التى تفوح منها رائحة الدم والنزف والجراح والموت فتعكس الأجواء الحلمية المفزعة التى يتنفّس فيها الشاعر، وتشير إلى واقع عاصف دام لم ينعزل عنه الشاعر بل شارك فيه بحواسه، وتماهى مع مهرة الحلم حتى صار دمه وردة فوق غُرّتها، وصار صوته جرسًا يتأرجح فى مكاحلها. إنه صوت الشاعر المناضل الذى حملته الرياح إلى البرارى البعيدة (لاحظ تكرار استخدام كلمة البرارى كإشارة إلى الوطن) أو صرخاته التى انطلقت حتى آتت أكلها وصارت (جميزة للعصافير) (والجميزة إشارة شديدة الخصوصية إلى الريف المصرى).

لقد انحل الشاعر فى الموجودات الخارجية وتناثرت أجزاء جسده أو أشلاؤه لتعيد الخير والخصوبة إلى الأرض الظامئة فى استدعاء أو تماهٍ رائع مع التجربة الأوزيرية، وكما توحدت أعضاؤه بمهرة الحلم فقد توحدت كذلك بالأرض والطبيعة (وجهى فتوق من الطمى – صوتى جميزة للعصافير).

وتكشف الأبنية والصور المتلاحقة عن التناقض الحاد بين أحلام الشاعر وواقعه، وتشير إلى تجربة اغتراب حاد أدّت إلى تأزُّم الذات ومعاناتها ومحاصرتها بالظمأ والجوع :

أَحْتَفِنُ الماءَ ، أملأُ يُنبوعَ جوعى دنانيرَ من
ذهب الوحشة المُتساقط، أشرى بها

كفنًا وبلادًا أكون لها ملكًا

وتكشف هذه الصورة عن أبعاد جديدة لواقع الشاعر؛ فهو يبدو واقعًا تحت تأثير تلك التجربة التى لم تُثمر سوى الأوهام والسراب، ولم تُضف إلا معاناة جديدة فوق معاناته، وتمتاح الصورة مفرداتها من هذا الواقع الجديد؛ فقد تكشفت أحلام الشاعر عن (دنانير من ذهب الوحشة) وهى صورة مستمدة من تجربة الاغتراب أو حلم الثراء المزيّف، حيث انتقلت دلالات الثراء (الدنانير - الذهب) إلى مجال دلالى آخر (الوحشة) وعكست بدلالتها النفسية أزمة الذات التى ازدادت حدّة نتيجة تبخُّر أحلامها السرابية، كما تكشف دلالة (الكفن) عن واقع مأساوى مسكون بالإحباط والانكسار، ومع ذلك لا يجد الشاعر من سبيل أمامه غير أن يمتطى مهرة الحلم؛ الحلم بأن يمتلك (بلادًا يكون لها ملكًا)، وهو يرى أن هذا الحلم رهن بتضحيات جسام (دمى خطوة نحو مملكتى)، وهذا العالم الحلمى -أعنى مملكة الشاعر- تتشكّل من مفردات الخصب والمرعى والوفرة (مهرة الحلم ترعى وتختضم العشب). إنها انطلاقة الحلم التى تنقل الشاعر من واقعه المحاط بالجدب إلى فضاءات حلمية عريضة الآمال، وهو ما تكشف عنه الصور المجازية؛ فاختضام العشب فى معناها المعجمى تشير إلى الأكل بشراهة والإكثار من العطاء والسعة فى الرزق[1]، وهى فى صورتها المجازية دلالة على اتساع مساحة الرؤية الحلمية وثرائها، وتكتسب الصورة مزيدًا من الخصوصية فى سياق الجملة الحالية (والعشب رائحة من قميص الحبيبة)؛ فالعشب بدلالات الخصوبة والخير والنماء رمز إلى الوطن أو (قميص الحبيبة) المخضوضر المعشوشب.

وفى إطار الرؤية الحلمية تتجلى الذات فى إطلالة على مشاهد وصور هذا العالم:

أنظرُ حولى:

أرى من تُراب المواقِدِ ليلاً من الرحمة السابغة

---

[1] لسان العرب: مادة (خضم).

وأنظرُ نَقْشَ الكلاكلِ فى الرّملِ ... هل
كان عُرسًا هوادجُهُ رحلتْ أمْ هو
الشّعر يبنى لعينىَّ مملكة ثم يهدمُها

إن هذا المشهد الجزئى يعتمد على الرؤية البصرية أو العيانية (أنظر، أرى) ولكن الشاعر لا يكتفى برصد عناصر المشهد وجزئياته وإنما يُعيد تفسيرها وفقًا لرؤيته : (أرى فى تراب المواقد ليلاً من الرحمة السابغة)، وتحمله مفردات هذا الواقع على الشك فيلجأ إلى السؤال بحثًا عن اليقين بعد أن تأرجحت الحقائق وتزعزعت الثوابت وذابت النقوش فى الرمال؛ فالنقش إثبات وتسجيل ونفى للمحو ولكنّ وجوده فى الرمال تهديد له بالمحو والتلاشى. إن ما شهده الواقع من انتكاسة وتراجع باعد بين الشاعر وماضيه، فصارت إنجازاته الماضوية أو التاريخية عرضة للضياع والاندثار، واختلطت الرؤية أمام عينيه فلم يعد قادرًا على التفريق بين الواقع والوهم أو الحقيقة والخيال (وانظر نقش الكلاكل فى الرمل ... هل كان عرسًا هوادجه رحلت أم هو الشعر يبنى لعينى مملكة ثم يهدمها ؟).

وتشهد مهرة الحلم تراجعًا ملحوظًا كلما عاين الشاعر واقعه :

مُهْرَةُ الحلم تخطو بطيئًا بطيئًا
ويمتدُّ ليلُ البرارى
أنا فوق صهوتها ميّتٌ أتوحّدُ بالسّرج
تحملنى للبلاد التى انتظرت ألفَ عامٍ...
وكُلُّ اقترابٍ مسافةُ هجْر
وكُلُّ رحيلٍ إليها اغتراب وكُلُّ مشارفها
تتوغّلُ فى جَسدِ الليلِ ...

إن هذا المشهد مسكون بدلالات القطيعة والهزيمة والتراجع؛ فالصورة الأولى تشهد تراجعًا وبطئًا فى الحركة (مهرة الحلم تخطو بطيئًا بطيئًا)، وتشير الصورة التالية

إلى امتداد الواقع السوداوى المظلم أو واقع الهزيمة (يمتدُّ ليل البرارى)، وتبدو الذات فى وضع سكونى مميت برغم تشبثها بالحلم (أنا فوق صهوتها ميت أتوحّد بالحلم). كما يكشف هذا المشهد عن وجود علاقة توتر حادة بين الشاعر والوطن، وتتردد لفظة العموم والشمول (كل) للدلالة على مدى ما بلغته تلك العلاقة من تأزُّم :

وكُلُّ اقترابٍ مسافةُ هجْر

وكُلُّ رحيلٍ إليها اغترابٌ ،

وكُلُّ مشارفها تتوغّلُ فى جَسدِ الليلِ.

وتتقاطر المشاهد الحلمية التى تعاين الواقع الفاجع وتكشفه من خلال تلك البنية الاستهلالية الدائرية الموحية بالتراجع :

تحملنى مُهْرَةُ الحلم تخطو بطيئًا بطيئًا ...

وأنظرُ وَشْمَ القُرى فى ذراع البرارى وَقَد

رَحَلَ العُشْبُ، أقوتْ مَرَابِطُها ،

كتبتْ تحت ليلِ البرارى بأظْلافِ قُطعانها

- وهى ترحلُ - مرثيّةً لقدور الطعامِ وماءِ

السواقى وخُبْزِ الأمومةِ

تحملنى مهرة الحلم ... تحمل وردة جُرحى وأجراسَ

لحمى المفتّتِ ... أهلى بعيدونَ ..

وهى ترى طرقًا للزيارةِ ،

تحملنى لسرير التذكُّر والنّومِ فى قرية الأهلِ ...

أهلى بعيدون ،

تحملنى مهرة الحلم تحت سماء البرارى وترعى

وتخْتَضِمُ العُشْبَ والعُشْبُ رائحةٌ فى قميص الحبيبةْ ...

إن أهم ما يلفتنا فى تلك المشاهد الحلمية أنها لا تتنبأ بالواقع بل تعاينه وتضعه بتفصيلاته أمام ذاكرة الشاعر -وهو بعيد عن بلاده- بحيث تبدو مهرة الحلم أداة وسيطة لنقل الواقع الذى غابت بعض تفصيلاته وخيوطه عن ذاكرة الشاعر بحكم غيابه الجسدى؛ فالواقع الغائب يتم استدعاؤه من خلال الرؤية الحلمية المنطلقة التى يعبر عنها بـ (مهرة الحلم) فى ضربٍ من ضروب التماهى بين الواقع والحلم. وتشير الدلالات إلى ما طرأ على هذا الواقع من تحول سلبى، فقد رحل العشب عن القرى وأقوت مرابطها ورحلت عنها قطعانها، وكان رحيلهم إيذانًا برحيل الخيرات (قدور الطعام - مآء السواقى - خبز الأمومة). وتشير الدوال إلى شدة تداعيات هذا الواقع على الذات كالتشظى (أجراس لحمى المفتّت) كما تشير إلى تضحياتها الجسام (وردة جرحى)، وتتكشّف أزمة الذات المحاصرة بالاغتراب من خلال تردد هذه الجملة بظلالها النفسية المؤثرة (أهلى بعيدون) وتتحول (مهرة الحلم) فى المشهد الختامى إلى أداة استرجاع واستحضار لذكريات الماضى كاشفة عن تجذُّر الذات فى الأرض وتطلعها إلى العودة إلى تلك الحياة البسيطة التى فارقتها (النوم فى قرية الأهل) والحلم بتغيير الواقع المحاصر بالهزيمة والجدب ليعود -كما كان فى الماضى- معشوشبًا مضمخًا بعبير الأرض.

لقد كتب الشاعر قصيدته كما هو مثبت فى ديوانه بتاريخ ٣٠ / ٩ / ١٩٧٣، أى فى مناخٍ سياسى مفعم باليأس والإحباط، وفى سياق واقعٍ خيّم عليه شبح الهزيمة، فكانت رؤيته الحلمية القاتمة متوافقة مع معطيات الواقع آنذاك، ومع ذلك فإن هذه الرؤية لم تفصل الشاعر عن مفردات عالمه الأثيرى، فظلت عناصر عالمه الشعرى شاخصة، وانبثت المفردات المستمدة من أجواء الريف المصرى الصميم مثل (المهرة - السرج - الطمى - العشب - الهوادج - القطعان - وشم القرى - تراب المواقد - البرارى - سماء البرارى - ليل البرارى).

إنها رموز وإشارات لعالم الشاعر بخصوصيته الشديدة؛ هذا العالم الذى يشتم فيه القارئ رائحة الطمى الممتزج بالعرق والدماء.

الطيـــور



الطيور[*]

شعر : أمل دنقل

(١)

الطيورُ مُشرَّدةٌ فى السمواتِ ،
ليس لها أن تحطَّ على الأرضِ،
ليس لها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرِّياح !
ربّما تتنزّلُ ...
كى تستريحَ دقائقَ ....
فوق النخيلِ -النجيلِ- التماثيلِ-
أعمدةِ الكهرباء -
حوافِ الشبابيكِ والمشربياتِ
والأسطُح الخرسانية
(اهدأ، ليلتقطَ القلبُ تنهيدةً ،
والفمُ العذبُ تغريدةً ،
والقُط الرِّزقَ ...)
سرعان ما تتفزّعُ ...
من نَقْلَةِ الرِّجْلِ ،
من نبلة الطِّفلِ،
من ميلة الظِّلِ عبر الحوائط ،
من حصوات الصِّياح !

***

[*] أوراق الغرفة (٨)، ص ٣٨٣ - ٣٨٦.

الطيورُ معلّقةٌ فى السمواتِ
ما بين أنسجةِ العنكبوتِ الفضائىِّ : للرِّيحِ
مرشوقةٌ فى امتداد السِّهامِ المضيئةِ
للشّمس ،
(رفرِفْ ...
فليس أمامك –
والبَشرُ المستبيحون والمُستباحون : صاحون –
ليس أمامك غيرُ الفرارْ ...
الفرارُ الذى يتجدّدُ .. كُلّ صباح !)

(٢)

والطيورُ التى أقعدتها مخالطةُ الناسِ ،
مرّتْ طمأنينةُ العيشِ فوق مناسرها ...
فانتخَتْ،
وبأعينها ... فارتخَتْ ،
وارتضتْ أن تُقأقئ حول الطعام المُتاحْ
ما الذى يتبقّى لها ... غيرُ سكّينة الذّبحِ ،
غيرُ انتظارِ النهاية
إنّ اليدَ الآدميةَ ... واهبةَ القمح
تعرف كيف تسنُّ السلاح

(٣)

الطيورُ ... الطيورْ

تحتوى الأرضُ جثمانها... فى السقوط الأخيرْ !

والطيورُ التى لا تطيرْ ...

طوت الرِّيش، واستسلمتْ

هل تُرى علمتْ

أنّ عُمْر الجناحِ قصيرٌ، قصيرْ ؟!

الجناحُ حياة

والجناح ردى

والجناح نجاة

والجناحُ ... سدى !

يميل عنوان القصيدة إلى العمومية والإبهام، فهو لا يقترن بوصفٍ أو إضافة. كما أنه ليس جملة تنفتح على دلالات محددة، ومع ذلك، فهو يسمح بطرح تساؤلات عدّ تتمحور حول كنه تلك الطيور ومغزاها ودلالتها، وهل هى طيور حقيقية أم مجازية ؛ وما يختفى وراءها من إيماءات ورموز ؟ وهل تعدُّ القصيدة إضافة جديدة إلى تجربة الشاعر الممتدة خاصة وأنها كُتبت فى مرضه الأخير ؟

القصيدة تنقسم إلى ثلاثة مشاهد أو مقاطع، وتلوح فى المشهد الأول صورة الطيور "السماوية" التى تُحلّق فى الفضاء، والتى ارتبطت حياتها بالسماء أكثر من ارتباطها بالأرض، فلا يربطها بالأرض غير علاقات آنية محدودة تتمثل فى الهبوط لالتقاط الرزق أو الاستراواح قليلاً من عناء التحليق والطيران. غير أن هذه الطيور –برغم قدرتها وتحررها من القيود، وبرغم شموخها واستعلائها- تخضع لضغوط ومؤثرات خارجية، ومع ذلك فهى تختار أن تحيا (مشرّدة) وأن تواجه العواصف التى تتقاذفها، ولا نحتاج إلى عناء كبير لندرك أن هذه الطيور رمز إلى فريق من الناس –من بينهم الشاعر نفسه- اختاروا هذا النمط من الحياة الذى يؤثر الحرية على كل شىء، ويرتضى التشرُّد –وهو ما يوازى التمرد أو حياة الصعلكة- بديلاً عن النمطية والخنوع.

هذه الطيور السماوية المشرّدة لا تحطُّ على الأرض إلا هنيهات ريثما تستريح قليلاً وتواصل تحليقها، وتقوم علاقتها بالأرض وقاطنيها على الخوف والتوجُّس ولذلك فهى لا تلامس الأرض إلا لضرورة ملحّة، وفيما عدا ذلك، فهى لا تطمئن لها، ولا تسعى للبقاء فيها، ولذلك تختار أن تستروح على أدوات وسيطة بين الأرض والسماء كالنخيل والتماثيل وأعمدة الكهرباء وحواف الشبابيك والمشربيات والأسطح الخرسانية. وهذه "الوسائط" تعكس تلك العلاقة المشوبة بالحذر والتوتر وعدم الاطمئنان، كما تؤكد حرص هذه الطيور على "الاستعلاء" و"الفوقية" بالقياس إلى علاقتها بالأرض. ولكن المشهد السّردى لا يستمر، فيقطعه "الحاكى" أو "السارد" متحولاً بالأسلوب إلى الخطاب المباشر، وينتقل من التعميم إلى التخصيص، فيتوجه إلى طائرٍ محدّد :

(اهدأ، ليلتقطَ القلبُ تنهيدةً ،
والفمُ العذبُ تغريدةً ،
والقطّ الرّزقَ)

إنّ هذا القطع المفاجئ المصحوب بتحوّل الخطاب من الغياب إلى الحضور ومن العمومية إلى الخصوصية يشير إلى نوعٍ من التماهى أو التوحُّد بين الطائر الحقيقى والذات؛ فكلاهما مشرّد مؤرّق، وكلاهما فى حاجة إلى أن ينعم بالهدوء قليلاً من عناء الرحلة الطويلة المتواصلة؛ رحلة الطائر الحقيقى المحلّق فى السماء التى تتوازى مع رحلة الطائر البشرى فى الحياة. واللافت أن هذا التماهى بين الطائر والذات يتحقق لغويًا من خلال "الانزياح" وذلك بإسناد صفة "الالتقاط" إلى القلب لا الحَبّ، ويكون "التنهيد" -وهو من لوازم النفس البشرية- هو الصفة الأخرى إلى جانب صفة "الالتقاط" المحققة للتوحُّد بين الطائر والإنسان، والكاشفة عمّا يضطرم فى قلبيهما من ألم وحزن، وما يحاصرهما من خوف وتوتُّر.

إن هذه الهنيهات القلائل التى يستروح فيها الطائر الطائر، والطائر الإنسان من عناء الحياة وقسوتها هى الزمن الوحيد المتاح لكليهما للظفر بما يضمن لهما الحياة (التقاط الرزق) والالتفات إلى هموم الذات والتعبير عما يضطرم داخلها (التنهيد) ومحاولة تجميل الحياة (تغريدة الفم العذب) ولكنّ هذا الزمن يبدو ضئيلاً محدودًا للغاية بالقياس إلى زمن الحياة الممتد المعادل للعناء والتشرُّد وافتقاد الأمن والطمأنينة.

وما إن تنتهى لحظة التماهى تلك حتّى يلتفت الخطاب مرة أخرى -وإن كان بشكل ظاهرى- إلى الطائر الحقيقى الذى يحاصره الرعب والفزع من كل اتجاه ومن أدنى حركة أو التفاتة (نقلة الرِّجل، نبلة الطفل، ميلة الظل عبر الحوائط، حصوات الصياح). غير أن هذه الطيور السماوية تُواجه بما هو أشدُّ ترويعًا من خلال تلك الصورة المفزعة التى يُعاد فيها تشكيل الواقع من منظور الرؤية السوداوية المتشائمة، فيبدو الفضاء وقد استحال إلى أنسجة عنكبوتية ضخمة للإيقاع بتلك الطيور البائسة فى شركه بحيث تصير

أهدافًا مرشوقة أو جاهزة للسهام المضيئة أو الأقدار المتربصة فى تأكيد جديد للمغزى المطروح الذى يؤكد أن هذه الطيور -مثلها فى ذلك مثل البشر- مستهدفة منذ ميلادها، وأن ما تباهى به من حريّة أو ما تمارسه من تحليق لا يحميها من مصيرها المحتوم. ونظرًا للمشاكلة التى تسعى إليها القصيدة بين الطيور والبشر، فإنّ بنية السرد تنقطع مرة أخرى ليتأكد التماهى من جديد بين الطائر الحقيقى والطائر البشرى :

(رفرِفْ ...
فليس أمامك -
والبَشرُ المستبيحون والمُستباحون : صاحون -
ليس أمامك غيرُ الفرارْ ..
الفرارُ الذى يتجدّدُ ... كُلّ صباح !)

إن الخطاب هنا لا يتوجه إلى طائرٍ بعينه بقدر ما يتوجه إلى الذات المتماهية مع ذلك الطائر السماوى فيما يشبه "الحوار الداخلى" الذى يستبطن ما يمور داخل الذات المؤرقة، فهذا الطائر الإنسان المستهدف من القدر والبشر -مثله فى ذلك مثل الطائر الحقيقى- ليس أمامه من سبيلٍ غير الفرار، وهنا يكون الفرار هو المعادل للخلاص من متاعب الحياة وهمومها.

وتعتمد القصيدة فى إبراز المغزى الكامن فيها على عنصر "المقابلة" ؛ فهذه الطيور السماوية المحلّقة التى تواجه العواصف دون أن تستسلم؛ تقابلها فى المشهد الثانى صورة الطيور الأرضية الخانعة، هذه الطيور التى "أقعدتها مخالطة الناس" فقنعت بما يُقدَّم لها من "فُتات"، وتعطّلت مناقيرها وارتخت جفونها واستسلمت لواقعها وفقدت حريتها وإرادتها ولم تُدرك أن سكينة الذبح فى انتظارها؛ فاليد الآدمية التى تهب الطعام هى نفسها التى تشحذ السلاح للقتل.

إنه ضرب آخر من ضروب التماهى بين المخلوقات؛ فهذه الطيور الخانعة لها ما يناظرها فى عالم البشر ممن يبيعون حريتهم بثمن بخس ويتحولون إلى طيور هامدة خاملة تنتظر الذبح فى أية لحظة.

وفى المشهد الثالث ينكشف المغزى تماماً من خلال "المقابلة" بين هذين الصنفين من الطيور : الطيور الطيور أو الطيور المحلّقة التى تتعالى على الأرض وتواصل التحليق برغم كل ما يواجهها ويحاصرها. فتظل محلّقة أبداً حتى السقوط الأخير، وبين تلك الطيور الأرضية التى (طوت الريش) فى إشارة دالة على الاستسلام وفقدان الإرادة؛ تلك الطيور التى أغراها "الطعام القليل المتاح" وأعماها عن إدراك ما ينتظرها.

وفى بنية شديدة البساطة، بالغة الكثافة والتركيز يتجسّد "المغزى" فى ختام القصيدة فى تلك الأسطر "الحكمية" العميقة :

الجناحُ حياة

والجناح ردى

والجناح نجاة

والجناحُ سدى

إنها الثنائية الكبرى التى تواجهها المخلوقات كلها : ثنائية الميلاد والموت، أو النجاة والردى أو الحياة والعدم، يستوى فى ذلك الطائر والحيوان والإنسان، وما دام الجميع يخضعون لهذه الثنائية فإن العبرة فى اختيار نمط الحياة والانحياز إلى ما يحفظ لهذه المخلوقات حريتها وكرامتها.

وهكذا طمحت القصيدة إلى إعادة تشكيل الواقع وفق رؤية عميقة تكشّفت للذات فى أوقات احتضارها، فآمنت بالتماهى بين المخلوقات، ودمجت عالم الطير بالإنسان، ولكنها لوّنت رؤيتها بالسواد وانتهت إلى نظرة متشائمة -مستمدة من تجربتها المأساوية- فكان تعبير "الجناح ... سُدى" هو محصّلة تلك التجربة، وكان لمجىء كلمة "سدى" فى ختام القصيدة دلالة واضحة فى تعميق المغزى وتأكيده.

ولأن (الطيور) هى محور التجربة، فإن صورها ودوالها تهيمن على القصيدة هيمنة تامة، وتتراءى للقارئ فى تجلياتها المختلفة :

(الطيور مشرّدة فى السموات) : إشارة داله لنمط الحياه التى تحياها تلك الطيور واختار الشاعر ذاته أن يحياها برغم ما فيها من صعوبات.

. (الطيور معلقة فى السموات) : إشارة أخرى إلى ما تواجهه الطيور وأمثالها من البشر من تصاريف القدر وسطوته.

- (الطيور التى أقعدتها مخالطة الناس) إشارة إلى حياة الخنوع والذل والاستسلام.

وتحتشد القصيدة بدوال الطيور من الأسماء والأفعال؛ فمن الأسماء (مناسرها- الريش - الجناح - سكينة الذبح). ومن الأفعال : (يلتقط - رفرف - تقأقئ)،

ولا تقتصر الثنائية أو التضاد على طائفتى الطيور : السماوية والأرضية، بل تمتد لتشمل البشر أيضًا من خلال التضاد بين (البشر المستبيحون والمستباحون) وهو تضاد يعمق المأساة التى يحياها الإنسان دون إدراك واعٍ بأبعادها. وهناك أيضًا المقابلة بين (اليد الآدمية واهبة القمح وشاحذة السلاح) وهو تضاد يكشف عن اتساع الرؤية وعمقها، بحيث لا يقتصر على البشر كأفراد بل ينسحب على الجماعات والدول فى إشارات دالة على الواقع السياسى.

وتتردد أبنية النفى الجامدة فى سياق الحديث عن الطيور السماوية لتنفى عنها مقاربة الأرض، وتؤكد فى الوقت ذاته ما يحاصرها من صعوبات كالتشرُّد ومواجهة العواصف :

الطيورُ مُشرّدةٌ فى السمواتِ ،

لسن لها أن تحطّ على الأرضِ ،

ليس لها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرِّياح ،

وتتردد بنية النفى ذاتها لتنفى أى احتمال لمخالطة الواقع الأرضى أو البشرى :

(رفرف ...
فليس أمامك –
والبَشرُ المستبيحون والمُستباحون : صاحون –
ليس أمامك غيرُ الفرارْ ...
الفرارُ الذى يتجدّدُ ... كُلّ صباح !)

وإذا كان "الاندماج" أو "التماهى" بين المخلوقات أو بين عالمى الطيور والبشر هو "المغزى" الكامن؛ فإن اللغة تؤدى دورها فى تعميق هذا التماهى سواء من خلال "الانزياح" الذى أشرنا إليه من قبل باستعارة صفات الطرفين وتذويبها كالصورة الاستعارية "اهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة" أو كأن يعمد إلى مقاربة الأشباه والنظائر وجمعها فى حزمة واحدة فيما يشبه "مراعاة النظير" حيث يتجاور (النخيل – النجيل – التماثيل – أعمدة الكهرباء ... إلخ).

وقد عبّر الإيقاع عن الجو النفسى بما يشوبه من وهن ويأس، فابتعد عن الجهارة التى كانت طابعًا مميزًا للتجارب السابقة، وجنح إلى الهمس والخفوت، وهو ما يتضح من هيمنة الأصوات المهموسة لاسيما الحاء والسين؛ فقد ترددت الحاء كثيرًا، ومن أمثلتها :

"الريح – الرياح – المتاح – صباح – الصباح – حصوات – صاحون – حياة – الجناح ... إلخ"، وتتردد السين فى كلمات : "السموات – الشمس – أنسجة – السقوط – سدى – ليس – استسلمت – الخرسانية – سرعان – مناسرها – السهام – الناس – سكينة– سنّ ... ".

وكثيرًا ما يجتمع الصوتان معًا مثل (المستبيحون – المستباحون – تستريح – الأسطح – السلاح ...).

وتُسهم الإيقاعات الصوتية فى إبراز الأجواء المصاحبة للتجربة، فهناك الأصوات المنبعثة من الرياح أو العواصف التى تتقاذف طيور السماء، وصوت تنهيدة القلب المتاع وصوت تغريدة الفم العذب، وهناك أصوات الطيور التى "تقأقئ" حول الطعام المتاح بما توحى به من جلبة وتهافت.

ويؤدى الإيقاع الصوتى دوره فى الإيحاء بأجواء الخوف أو الفزع التى تحاصر الطيور التى :

سرعان ما تتفزّعُ ...
من نَقْلَةِ الرِّجْلِ ،
من نبلة الطِّفلِ ،
من ميلة الظِّلِ عبر الحوائط ،
من حصوات الصِّباح !

فالإيقاع الصوتى المتولِّد من الفعل (تتفزّع) بما يتضمنه من تضعيف وما يستوجبه من إطالة الوقوف على حرف الزاى المشدّد بما يبعثه من ازدواج صوتى يضاعف الإحساس بالفزع. كما يتعمق هذا الإحساس من التجانس الإيقاعى المنتظم فى الأبنية التكرارية المتوازية إيقاعيًا (من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميلة الظِّلِّ ...) بما تنتظمه من انكسارات تنبعث من وقوع هذه الأبنية جميعًا تحت تأثير الجر سواء بالجار والمجرور أو الإضافة.

كما يساهم الإيقاع الصوتى فى تجسيد صورة الطيور المستسلمة كما يوحى بذلك صوت (القأقأة) حول بقايا الطعام، وكما يتمثل فى الفعلين (انتخت، وارتخت) بما يبعثه تردُّد صوت الخاء غير مرة من إحساس بالخمول والارتخاء.

وقد كثر استخدام القافية الساكنة ليكون السكون هو المعادل للعدم أو السُّدى، وتراوحت القوافى بين صوت الحاء الساكنة المسبوقة بألف المدّ (الرياح - الصياح - صباح- المتاح - السلاح) وبين صوت الراء الساكنة المسبوقة بالياء الممدودة (الطيور - الأخير - لا تطير - قصير) وتنتهى القصيدة بأصوات المد المنبعثة من كلمة (سدى) ليكون الصوت الأخير الذى يتردد فى الفضاء.

لقد كان أمل دنقل بحق هو ذلك الطائر الطائر أو الطائر المحلِّق المشرّد الذى لم تحتو الأرض جثمانه إلا فى السقوط الأخير !

حديث الزهور

زهور[1]

شعر : أمل دنقل

وسلال من الوردِ ،
ألمحُها بين إغفاءةٍ وإفاقةْ
وعلى كُلِّ باقة
اسمُ حاملها فى بطاقةْ

* * *

تتحدثُ لى الزهراتُ الجميلةُ
أنّ أعينها اتسعت -دهشةً-
لحظةَ القَطفِ ،
لحظةَ القصفِ ،
لحظة إعدامها فى الخميلةْ !
تتحدثُ لى ...
أنها سقطت من على عرشها فى البساتينِ
ثُمَّ أفاقتْ على عَرْضِها فى زُجاج الدكاكينِ،
أو بين أيدى المنادينَ ،
حتى اشترتْها اليدُ المتفضّلةُ العابرةْ
تتحدثُ لى ...
كيف جاءتْ إلىَّ ...
(وأحزانُها الملكيةُ ترفعُ أعناقها الخُضرَ)

---

[1] ديوان أوراق الغرفة (٨)، ص ٣٧٠ - ٣٧١ (الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت).

كى تتمنّى لىَ العُمْر !
وهى تجود بأنفاسها الآخِرةْ !!
كُلُّ باقةْ ...
بين إغماءةٍ وإفاقةْ
تتنفّسُ مثلى -بالكادِ- ثانيةً ... ثانيةْ
وعلى صدرها حمَلَتْ - راضيةْ ...
اسمَ قاتِلها فى بِطاقةْ !

ينقلنا عنوان هذه القصيدة إلى مجال دلالى محدد هو عالم الزهور بكل ما يوحى به من دلالات وإيحاءات وأضداد؛ فالزهور تومئ إلى عالم الجمال والنضارة كما تومئ فى الوقت ذاته إلى رحلة العمر القصيرة. وهى ترمز كذلك إلى العطاء حتى النهاية دون منٍّ أو انتظار لمكافأة أو ثواب. كما ترتبط الزهور بمناسبات اجتماعية متضادة كالمسرّات والأحزان. ولأمرٍ ما ارتبطت الزهور بالمرض والموت إذ درج الناس على إهداء باقاتها تعبيراً عن مشاعرهم الفياضة فى تلك المناسبات.

وقد جاء العنوان فى صيغة جمع وآثر الشاعر صيغة "زهور" على "أزهار" وإن كان الجمع فى الحالتين يشير إلى مجموعة أو باقة من الزهور دون أن يُخصص زهرة بعينها.

ومثل هذا العنوان بعموميته وإبهامه يحيل القارئ إلى افتراضات عدّة؛ فقد يفترض أن النّص يطمح إلى مقاربات أو مناظرات ما بين الزهور صنيع بعض الشعراء القدماء، ولكنه سرعان ما يبادر إلى نفى مثل هذا الافتراض الذى يبدو ساذجًا فى ضوء تجربة الشاعر المعاصر بكل تعقيداتها وبما تصدر عنه من رؤى عميقة تتجاوز النظرات السطحية أو الشكلية للموجودات الخارجية، وهو ما يطرح فرضية مضادة للأولى تفترض أن تكون رؤية الشاعر للزهور فى إطار رؤيته العميقة للموجودات كما تجلّت فى قصيدته "الطيور" وغيرها من القصائد التى انتظمت ديوانه الأخير "أوراق الغرفة (٨)".

ويشير المقطع الأول إلى أن القصيدة وثيقة الصلة بتجربة المرض التى مر بها الشاعر فى أخريات حياته؛ فهى وليدة الغرفة رقم (٨) التى قضى فيها أيامه الأخير وشهدت معاناته المريرة وصراعه مع المرض اللعين الذى عجّل بوفاته. وقد شهدت هذه الفترة تحولات جذرية فى رؤية أمل دنقل الشعرية فتوارت اهتماماته بقضايا الواقع السياسى والاجتماعى بإحباطاته، وسيطر عليه هاجس الموت، ودفعته تجربة المرض إلى التأمل العميق فى قضايا الكون والوجود، فصار ينظر إلى الموجودات والكائنات باعتبارها كُلاً واحداً يخضع لقانون أزلىٍّ واحد، ولم يعد يرى ثمة فروقًا جوهرية تفصل بينه وبين

هذه الموجودات، ولعل هذا ما يُفسِّر توجهه فى ديوانه الأخير إلى موضوعات تتصل بهذه الرؤية اتصالاً وثيقًا كالخيول والطيور والزهور بل والجمادات كالأسرَّة، وهو فى ذلك كله لا يصفها وصفًا خارجيًا بل يندمج معها فى علاقات حميمية عميقة.

إن أبرز ما يشفُّ عنه المقطع الأول هو وجود علاقة انجذاب وتعاطف بين الشاعر وسلال الزهور التى تسكن غرفته، وهذه العلاقة لا تتم فى ظروف طبيعية وإنما تحدث فى ظروف حرجة مأساوية يتقلّب فيها الشاعر بين "الإغماء" و"الإفاقة" أو بين الوعى واللاوعى أو بين الحياة والموت ولذلك فهذه العلاقة لا تقوم على إطالة النظر واستشراف الهيئة وإنما تقوم على "الاختلاس" أو "اللمح" ومن ثم فهى لا تستغرق إلا لحظات زمنية قصيرة ومتقطعة. ومع ذلك فهذه النظرات المختلسة أو "اللمحات" لم تكن مجرد نظرات عابرة -بل إنها -على قصرها- تنامت فى وجدانه واستثارته إلى التأمل، فتكشّف له من خلالها أن ثمة صلة أو تشابهًا عميقًا بينه وبينها، وأحسّ أنهما شريكان فى التجربة ذاتها، وشبيهان فى رحلة العمر القصيرة، ولذلك فهو "يُشَخِّصها" ويتخذها صديقًا، ويفسح لها المجال لمحادثته والإفضاء إليه بهمومها.

ويستأثر المقطع الثانى -وهو أطول المقاطع- بحديث الزهرات الجميلة من خلال تردُّد الصيغة الحوارية المتكررة "تتحدث لى" وهى تعطى "الحديث" خصوصية وتجعله قاصرًا على طرفى التجربة وحدهما. ونلاحظ أن الشاعر ترك الزهور تتحدث وتسترسل فى سرد تجربتها مكتفيًا بالإنصات والسماع دون أية محاولة للمقاطعة أو المشاركة أو التدخُّل فى الحديث.

وقد جاء حديث الزهور للشاعر فى سياق هاجس الموت المسيطر عليه. وقد بدأت حديثها من نهاية رحلتها لا من بدايتها -لاحظ مغزى ذلك وارتباطه بتجربة الشاعر- أى أن حديثها يبدأ فى تلك اللحظات التى تعرضت فيها للقطف والإعدام فى الخميلة وكيف أفاقت من إغمائها لتجد نفسها قد سقطت من على عرشها فى الحدائق وصارت سلعة معروضة فى محلات الزهور أو بين أيدى الباعة حتى اشترتها تلك اليد المتفضلة التى أهدتها بعد أن وضعت اسمها على البطاقة.

أليست رحلة الزهور القصيرة تلك بكل دقائقها ورموزها هى ذاتها رحلة الشاعر القصيرة فى الحياة ؟

إن حديث الزهور عن رحلتها البائسة فى الحياة لم يكن سوى حديث الشاعر نفسه عن تجربته أو رحلته القصيرة فى الحياة، ولم يكن هذا "القطف" أو "الإعدام" فى الخميلة سوى رمز للنهاية المأساوية التى أحس بها بعد مرضه العُضال. ولم يكن سقوط الزهرات من على عرشها فى البساتين سوى رمز لسقوط الشاعر من فوق دوحة الشعر وهو فى قمة عطائه ونضجه. وكما أفاقت الزهور من إغمائها على عرضها فى زجاج الدكاكين أو بين أيدى الباعة، فكذلك آفاق الشاعر من إغمائه ليجد نفسه يتقلّب بين المعامل والفحوصات وأيدى الأطباء حتى استقرّ به الحال وحيدًا فى غرفته كتلك السلال من الورد. وهكذا يتحقق التماهى أو التوحُّد فى أتم صوره بين الزهور والشاعر؛ فقد تعرّض كلاهما -فجأة ودون مقدمات- للحظة القطف والإعدام وهما أشد ما يكونان عطاءً وشبابًا وعنفوانًا -ولم تكن تلك الأعين التى اتسعت -دهشةً- الحظة "القطف" إلا تعبيراً عن هول الصدمة التى أذهلت الشاعر حين هاجمه المرض القاتل وهو فى عنفوان عطائه، فكانت الدهشة مرادفًا للحيرة والعجز عن تفسير "الحدث" وتبريره.

إن المغزى الكامن وراء قصيدة "زهور" ليس قضية الموت ذاته : فالموت هو الحقيقة التى لا مفرّ من التسليم بها لأنه يُذكّر بنفسه كل لحظة، ولكنّ المغزى هو الاندهاش أو الحيرة أمام لغز "السقوط الفجائى" للأحياء فى عنفوان الشباب والنجاح، دون تفسير مُقنع أو مُبرِّر مقبول أو دون فهم للحكمة المختفية وراءه.

لقد اندمج أمل دنقل مع تلك الزهرات اندماجًا تامًا فى لحظات الشفافية الفاصلة بين "الموت والحياة"، فأحسّ أنه سقط فى عنفوان شبابه ونضجه الشعرى كما سقطت تلك الزهرات من على عرشها وهى تفوح بشذاها لتعطر أرجاء المكان وتملأ الدنيا عطراً وبهجة.

وقد تحقق "التماهى" أو "الاندماج" بصورة واضحة على صعيد الأبنية اللغوية من خلال التوازى؛ فالطرفان -الشاعر والزهور- يقعان تحت تأثير حالات واحدة أو مشتركة كالإغماء والإفاقة، والسقوط من على العرش، والتنفُّس بالكاد وإن كان هذا الاندماج لا يحول دون الانفصال الجزئى لتحقيق "المفارقة" وهى من العناصر الأساسية التى كلف بها أمل دنقل فى شعره، وقد تحققت "المفارقة" فى غير موضع، كقوله :

تتحدثُ لى ...

كيف جاءتْ إلىّ ...

(وأحزانُها الملكيةُ ترفعُ أعناقها الخُضرَ)

كى تتمنّى لىَ العُمْرَ !

وهى تجود بأنفاسها الآخِرةْ !!

هذه المفارقة الغريبة تثير الدهشة والأسى فى الوقت ذاته. فهى تضع الإنسان فى مواجهة حادة حول تصرفاته ومواقفه الإنسانية؛ فتلك الزهور الجامدة حين تجىء لتتمنى العمر لصديقها وهى تجود بأنفاسها الأخيرة، إنما تقدم درسًا نادراً فى التفانى والحب والإخلاص والوفاء. كما تؤكد هذه المفارقة -من ناحية أخرى- تلك الصلة الوثيقة التى عقدها الشاعر مع الأحياء؛ وهى صلة تقوم على التعاطف والمشاركة الوجدانية باعتبارهم ضحايا لمفاجآت القدر المزعجة.

ولا تنحصر المفارقة فى هذا الموضع وحده بل تمتد إلى مواضع أخرى حتى إن العنوان ذاته يقوم على المفارقة؛ فهو يوحى بأن الشاعر يتحدث عن الزهور فى حين أن الزهور هى التى تتحدث. وتتمثل المفارقة كذلك فى ثنائية "الإغماء - الإفاقة"، فقد قامت علاقة الشاعر بسلال الزهور -لأول مرة- وهو بين إغماءة وإفاقة، ولكن هذه الزهور لا تلبث أن تمر بالحالة ذاتها ليتحقق التوحُّد فى صورته النهائية :

كُلُّ باقةْ ...

بين إغماءةٍ ... وإفاقةْ

تتنفّسُ مثلىَ -بالكادِ- ثانيةً ثانيةْ

وعلى صدرها حَمَلتْ - راضيةْ

اسم قاتِلها فى بطاقةْ

لقد انتهى أمل دنقل من خلال تجربته إلى أن الموجودات كلها تخضع لمصير واحد، ورأى أن الإنسان لا ينفصل عن هذه الموجودات إلا فى الظاهر لأنها جميعًا صور لحقيقة واحدة؛ فلا فرق بين الطيور والخيول والزهور والإنسان إلا فى الهيئة أو الشكل الخارجى. أما فى الواقع أو الجوهر فلا تمايز أو انفصال بينها، ولذلك فهو ينصهر فيها ويندمج معها ولا يتسثنى من ذلك الجمادات[1] :

"صرت أنا والسرير

جسدًا واحدًا ... فى انتظار المصير

واستطاع أمل دنقل أن يخلق حالة شعرية خاصة وهو ينسج خيوط هذه العلاقة الحميمة بينه وبين تلك الموجودات. وبالرغم من خصوصية التجربة فإن القصيدة تبدو أشبه بـ "بكائية" أو مرثية للإنسان عامة، فهى تثير حالة من المشاعر المتباينة التى تختلط فيها الشفقة بالرثاء، وتظهر عجز الإنسان وضعفه أمام سطوة الدهر حين يوجه القدر إليه سهامه فجأة فيتهاوى من على عرشه. وقد جاءت صور الزهور نابضة بالمعانى الإنسانية -من خلال عنصر التشخيص- كصورتها وقد تجلّت فى أحزانها الملكية وهى تجاهد وتغالب أوجاعها لترفع أعنقها الخُضر فى إشارة تؤكد الشموخ والتحدى فى مواجهة القهر والاستلاب. وكذلك صورتها وقد جاءت تتمنى الحياة للشاعر فى اللحظات التى تجود فيها بأنفاسها الأخيرة فى لفتة نادرة إلى قيمة العطاء بلا حدود. كما يبرز معنى التسامح من خلال صورة الزهور وهى تحمل على صدرها اسم قاتلها وهى راضية. وهذه الصورة الختامية تضع القصيدة كلها فى إطار ثنائية كبرى بالقياس إلى الصورة الأولى المضادة التى ترددت فى المقطع الأول؛ فاسم حاملها هو ذاته اسم قاتلها فى تكريس لمعنى التناقض الضارب بجذوره فى أعماق القصيدة.

القطف ... أو السقوط المفاجئ هو المغزى الذى سعت القصيدة إلى إبرازه وإثارة الوعى به دون أن تنزلق إلى خطاب وعظى أو تلهث وراء الشرح والتفسير. وقد تأثرت أبنية القصيدة بهذا المعنى بدءًا من العنوان الذى جاء كلمة واحدة فقُطف معنى المؤثرات الأخرى كالإضافة والتعريف والوصف والفاعلية، وظهر هذا الأثر على معمار القصيدة ذاته، فمالت القصيدة إلى القصر بالقياس إلى قصائد الشاعر الأخرى فى مراحله السابقة، وانتقل "القطف" إلى الجمل ذاتها، فجنحت إلى القصر وجاءت فى أبسط أنماطها وتراكيبها مثل : (تتحدث لى – ألمحها – اشرنها – سقطت – أفاقت – جاءت إلى – ترفع أعناقها – تتمنى لى العمر – تتنفّس مثلى – تجود بأنفاسها).

وارتكز الزمن الشعرى على أقل الأزمنة تناهيًا وهو "اللحظة" ليكشف مغزى "القطف" وتجلى ذلك فى أبنية الأفعال مثل "ألمحها" بدلالته الزمنية القصيرة كما تتجلى فى بعض الألفاظ مثل "إغفاءة"، ويتمثل ذلك بوجه خاص فى تردد ظروف الزمان الدالة على هذا الحيز الزمنى الضئيل مثل :

تتنفّسُ مثلى – بالكاد

ثانيةً ... ثانيةْ

ويتجسد زمن اللحظة؛ لحظة القطف من خلال تكرار هذه الصيغة الزمنية :

تتحدثُ لى الزهراتُ الجميلةُ

أن أعينها اتسعت –دهشةً–

لحظةَ القَطف ،

لحظةَ القصفِ ،

لحظةَ إعدامها فى الخميلةْ !

إن لحظة القطف أو القصف أو الإعدام التى تعرضت لها الزهرات الجميلة وهى تفوح بأريجها هى اللحظة ذاتها التى قُطفت فيها زهرة حياة الشاعر وهو فى قمة عطائه الإبداعى، وهى اللحظة ذاتها التى سقطت فيها طيور السماء من عليائها. إنها لحظة السقوط الفجائى التى يروح ضحيتها الإنسان والحيوان والطير والنبات فى توحُّد مأساوى فاجع.

زهــرة الأقحــوان



زهرة الأقحوان[1]

شعر : محمد إبراهيم أبو سنّة

وحدها فى البرارى...

... يحاصرها الشوكُ...

... تأكل أحداقها...

... زهرةُ الأقحوانْ

تتذكّرُ عند المساء...

... الذى فاض فى قلبها

... بالأسى...

تتذكّرُ بعضَ القلوب الرحيمة

تلمسها فى حنانْ

حين كان الأمانْ

... وارفًا...

وأغانى الكمانْ

تصطفى عودَها...

لتراقصه

والنّدى مهرجانْ

تتذكّرُ هذى الوجوه

---

[1] ديوان رقصات نيلية ص٧ - ١١.

... التى لم تَعُدْ

... منذ غابتْ

والنسيمَ الذى جفّ

... ماء الغديرِ المُهاجِر

حلم الزمانْ

وحدها... زهرةُ الأقحوان

تنحنى للعواصفِ...

... يمتصها حُزْنُها...

تعرفُ الآنَ...

... أنَّ الذى كانَ كانْ

لن يعود لها ما اشتهته...

... ولن يسبح البدرُ...

... بين تلافيف أوراقها...

مثلما كان يفعلُ دومًا

حين كانت تثنّى...

... بين أيدى الحِسانْ

ليتها تستطيع الرّحيلَ...

... إلى حيث تلقى

... أحبتَّها...

حيث يجرى نهارٌ من الماءِ

بين الغصون اللّدانْ

ليتها تستطيع الدخولَ...

... لصيف طفولتها من جديدْ

... ليتها...

ليتها... لوعةٌ من سرابٍ

يُراقُ وتعجزُ عنه اليدانْ

وحدها...

زهرة الأقحوانْ

تتأملُ هذا الرحيلَ

... الطويل الذى تشتهيه...

... يفارقها...

وهى تبقى هنا...

... تنحنى...

لاعتقال المكانْ

يدور عنوان القصيدة فى المجال الدلالى لعالم الزهور ولكنه يبدو أكثر خصوصية وتحديدًا من عنوان القصيدة السابقة؛ فهو يشير إلى زهرة بعينها، هى زهرة الأقحوان؛ وهى زهرة بيضاء، ورقها كأسنان المنشار، وقد كثر فى الشعر القديم تشبيه الأسنان بها للنصاعة والغضاضة والنضارة.

والأقحوانة فى القصيدة -لا تتحدث بلسانها- وإنما تتجلّى من خلال بنية السرد على لسان السارد أو الحاكى. وهى تلوح -منذ البداية- وحيدة فى البرارى أو الصحراء، يحاصرها الشوك، تأكل أحداقها، وهى إشارات تدل على وجودها فى أجواء غير طبيعية، وكأنها انتقلت من بيئتها المعشوشبة الخضراء المناسبة للنمو إلى بيئة أخرى فامتحنت بالوحدة والاغتراب. ويلوح هذا الاغتراب بأبعاده "المكانية" و"الزمانية" و"النفسية"؛ فعبارة (وحدها فى البرارى) تحيل إلى البُعد المكانى أو (العزلة المكانية) حيث تنفرد وحدها فى تلك البرارى مقطوعة عن مثيلاتها من الأزهار، ولا شىء حولها سوى "الشوك" الذى يحصارها، وهو إضافة سلبية أخرى إلى الحصار المكانى، فالشوك بدلالته السلبية يبدو أشبه بسياج يحول بين هذه الزهرة وعالمها، ويحجبها عن ممارسة دروها الفاعل، ويقطعها عن التواصل مع أحبابها، ويضيف إلى آلامها ومعاناتها ومحنتها الناجمة عن الوحدة والعزلة آلامًا وأوجاعًا وهمومًا أخرى، ويقيم أمامها حواجز وسدودًا تحول بينها وبين العطاء الذى درجت عليه، فلا تستطيع أن تنشر شذاها وأريجها مثلما اعتادت. وقد أسلمها هذا الواقع المخيف إلى فعل تدميرى أو "انتحارى" تعكسه الصورة المجازية "تأكل أحداقها" بما توحى به من دلالات الإحباط والعجز والسأم.

وقد عبَّرت بنية السرد تعبيرًا دقيقًا عن هذه الأجواء المسمومة التى تتنفَّس فيها زهرة الأقحوان؛ فنأخَّر المدلول وتقدَّمت دواله الشاهدة على هذا الواقع؛ فتصدرت (الحال) الدالة على الوحدة القاسية والمتلبسة بالجار والمجرور الدال على الغربة المكانية (وحدها فى البرارى)، واستتر المدلول تحت تأثير الإضافة فى الحال (وحدها)، والمفعولية فى الفعل (يحاصرها) وخضع للإضافة مرة أخر فى مركب الإضافة (أحداقها)، وامتدَّ

(الحال) من خلال الجملتين الفعليتين (يحاصرها الشوك)، (تأكل أحداقها) فى تصوير دقيق لواقع الأقحوانة المتأزِّم. ولم تتجل الزهرة عيانيًا إلا بعد أن نسج السرد تفاصيل واقعها المحاصر بالغربة والوحدة والذبول.

ولا تملك الأقحوانة المحاصرة فى ظل هذا الواقع المحبط إلا أن تلوذ بالذكرى، فتستحضر (عند المساء) وهو الزمن الملائم للتذكر والاستدعاء -تستحضر زمنها الأثيرى الذى فارقته، وهو -كما تشير إليه الدوال- زمن مفعم بالمشاعر الإنسانية الدافئة (القلوب الرحيمة- الحنان- الأمان الوارف)، كما أنه مسكون بالبهجة والنضارة والتجدُّد والعطاء كما يتمثل فى الدوال : (أغانى الكمان- الندى- تراقصه- مهرجان).

ويشير تكرار بنية فعل (التذكر) إلى الهوة الشاسعة بين الحاضر والماضى، وتؤكد الرغبة الملحة للذات فى مخاصمة الواقع وتجاوزه والفرار منه، بعد أن حجبها هذا الواقع عن كل ما هو إنسانى، فصارت تتذكر الوجوه الغائبة وتعاين عناصر الحياة المفتقدة (النسيم الذى جفَّ، ماء الغدير المهاجر)، واتسعت دائرة التذكر أمامها لتستوعب حلم الزمان أو العمر :

تتذكَّرُ هذى الوجوه
التى لم تَعُد
منذ غابتْ
والنسيمَ الذى جفّ
ماء النسيم المُهاجِر
حلم الزمانْ

وتعود بنية الحال التى بدأت بها القصيدة تطل من جديد فى إحدى تجليات الزهرة :

وحدها... زهرةُ الأقحوانْ

تنحنى للعواصف...

يمتصُّها حُزنُها

تعرفُ الآنَ...

أنَّ الذى كانَ كانْ

لم تجد هذه الزهرة البائسة غير أن تنحنى للعواصف وأن تنكفىء على أحزانها بعد أن وعت تفاصيل واقعها وأدركت أنه لن تكون بديلاً عن الماضى الضائع أو الزمن الجميل المفقود، ولم يعد أمامها غير الحلم بالرحيل عن المكان والأمل فى مقاربة أحبابها وزمنها الأثيرى الضائع، وتحتشد بنية (التمنِّى) لتكثف هذا الحلم المستحيل :

- ليتها تستطيع الرّحيلَ

إلى حيث تلقى أحبتَّها

- ليتها تستطيع الدخولَ

لصيف طفولتها من جديدْ

- ليتها...

ليتها... لوعةٌ من سرابٍ يُراقُ

وتعجزُ عنه اليدانْ

وتطل بنية الحال المحورية (وحدها) فى مشهد ختامى، وفى مفاجأة غير متوقعة مصحوبة بتحول مفاجىء فى مسار التجربة، ويتحقق هذا التحول من خلال "المفارقة"، فقد تحوَّلت الرغبة الجامحة فى الرحيل عن المكان، هذه الرغبة تحولت إلى النقيض، وبلغت الرغبة فى مطاردة الإحساس بالرحيل حدَّ "الاشتهاء" لتبقى الزهرة - الذات فى المكان ذاته -لا حُبًا فيه أو تكُيفًا معه- بل سعيًا إلى محوه ومحاصرته واعتقاله أخذًا بمبدأ القصاص العادل، وانتقامًا لما نالها من أذى، ودفعًا لما يمكن أن يلحق أمثالها من ضرر، وكأنها انتهت من خلال معاناتها وتجربتها المريرة إلى أن هذا المكان لا يستحق سوى المحو أو الاعتقال :

وحدها...

زهرة الأقحوانْ

تتأملُ هذا الرحيل

... الطويل الذى تشتهيه يفارقها

وهى تبقى هنا...

تنحنى

لاعتقال المكانْ

....

ما الذى يمكن أن تومىء إليه زهرة الأقحوان؟ وما المغزى الذى تسعى القصيدة لطرحه؟

إن القراءة تشير إلى غلبة الصفات الإنسانية على الصفات الزهرية؛ فزهرة الأقحوان تكتسب صفات ترتبط بالإنسان، كالتذكر (تتذكر بعض القلوب الرحيمة)، والتأمل (تتأمل هذا الرحيل الطويل) والمعرفة (تعرف الآن أن الذى كان كان) وكلها عمليات ذهنية أو عقلية لا شأن للزهرة الحقيقية بها. وهى -أى الزهرة- تمارس أفعال البشر وتسلك سلوكهم وتمتلك مشاعرهم، "فتنحنى للعواصف"، و"تحزن" (يمتصها حزنها)، و"تشتهى" وتعرف أنه لن يعود لها ما اشتهته، و"تشتاق لصيف طفولتها" وتحلم ككل البشر.

وتنحصر علاقات زهرة الأقحوان فى البشر، فهى تتذكر "الوجوه" التى رحلت ولم تعد، وتتمنى الرحيل إلى "أحبتها" وتحن للطفولة، وتتذكر "القلوب الرحيمة". هذه الدلالات والإشارات تومىء إلى أنَّ زهرة الأقحوان ليست إلا إسقاطًا أو قناعًا تخفَّت فيه الذات لتجاهر برفضها لواقع مكانى فقدت فيه إنسانيتها وأمنها، وحوصرت مكانيًا وزمانيًا فانقطعت عن كل ما يصلها بالأحبة أو بالحياة فى تجددها ونضارتها، ولم تملك إلا أن تفتح ذاكرتها لاستحضار الزمن الجميل المفقود لتلوذ به فى مواجهة الواقع الذى

استحال إلى سجن كبير. وقد وجدت أنه لا خلاص لها إلا بالرحيل عن هذا المكان أو هذه "البرارى" الموغلة فى الوحشة والجدب. ولم يرتبط حلم الرحيل بالمكان وحده بل بالزمان أيضًا، فتمنت الذات الأقحوانة لو استطاعت الدخول فى صيف طفولتها من جديد، وطالت أمنياتها الواقع فتمنت أن تكون لوعة من سراب، ولكنها تخلّت فجأة عن كل أحلامها بالرحيل، وتملكتها ثورة نفسية عاصفة بفعل التراكمات والضغوط النفسية الهائلة، فطمحت -لا لفك الحصار المكانى عنها- بل لمحو المكان ذاته، وهو ما عبَّرت عنه بـ"اعتقال المكان".

....

لا يمكن للذات أن تمارس دورها الفاعل فى الحياة إذا حوصرت مكانيًا ونفسيًا... هذا هو المغزى الذى تسعى القصيدة إلى طرحه؛ فالذات تفقد مقومات الحياة إذا حيل بينها وبين ما تحبه وتألفه وتأنس إليه، وتقع فريسة للوحدة و"الفقد" إذا أقيمت حولها الحواجز والسدود مثلها فى ذلك مثل الأقحوانة المحاطة بسياج من الأشواك.

وقد توزعت القصيدة بين ثنائية حادة تبعًا للثنائية التى تقلبت الذات بينها حين انشطرت بين مكانين وزمنين متباينين، وتنحصر هذه الثنائية فى دائرتى الغياب - الحضور؛ غياب الجمال والحرية والأنس فى مقابل حضور القبح والقيود والوحدة. وتتعاون مفردات الطبيعة -باعتبار التجربة تتكىء على عنصر من عناصرها- فى إبراز هذه الثنائية؛ فهناك عالم الجفاف الموحش بمفرداته مثل : (البرارى- الشوك- السراب- العواصف- النسيم الذى جفّ- ماء الغدير المهاجر) فى مقابل غياب عالم النضارة والتفتُّح والتجدُّد المقترن بالزمن المنصرم ويتمثل فى هذه الدوال : (الغصون اللدان- الأمان الوارف- الندى- نهر من الماء يجرى).

وتبدو زهرة الأقحوان مسلوبة الإرادة وسط هذا الجو المفعم بالجفاف، ولذلك فأفعالها تنحصر فى أوضاع سكونية وترتبط بعمليات ذهنية لا أثر فيها للحركة مثل (تتذكر- تتأمل- تعرف)، وتنعكس عليها مؤثرات الواقع فتمارس أفعالاً وسلوكيات

قهرية (تنحنى للعواصف- يمتصها حزنها) وتبدو عاجزة عن الفعل فتكتفى بالأمنيات والأحلام (ليتها تستطيع الرحيل...).

وتؤدى بنية النفى دوراً واضحاً فى تكريس واقع الذات وما تواجهه من إحباط :

- لن يعود لها ما اشتهته.

- لن يسبح البدر بين تلافيف أوراقها.

- هذى الوجوه لم تعد منذ غابت.

وتلفتنا فى القصيدة ظاهرة الفراغات الطباعية أو النقاط المتناثرة عبر الأسطر، وهى تؤدى دوراً إضافياً فى تعميق التجربة؛ فهى تعكس أجواء الفراغ التى عاشتها الذات المحاصرة بالعزلة، كما تُشرك القارئ فى التجربة وتسمح له بالإضافة فضلاً عن دورها التدويرى فى وصل الإيقاع وتحقيق الدفقة الشعورية الواحدة.

....

إن زهرة الأقحوان ليست هى الذات المتكلمة أو الشاعرة فحسب، بل إنها رمز لكل ذات فارقت مكانها وزمانها المسكونين بالجمال والدفء والبهجة وسيقت إلى زمن ومكان آخرين يضجّان بالجمود والقيود والجهامة والقبح.



فضة تتعلّم الرّسم



فضة تتعلم الرسم[*]

شعر : عبد الله الصيخان[1]

استحضار

...

وحدى هنا

غادرتنى المليحةُ

أشرَعَ هذا الممرُّ لها بابَهُ

فخطتْ خطوتين

نوتْ أن تعود فعادت

هى الآن تخرج من ساعدى

***

فضّة الآن ترسم قابلة ونساءً وأنفًا وأذنًا وعيْن

ثم ترسم مدرسةً وأسرَّة نومٍ وترسم خطّيْن

وعصفورة بين خطٍّ وعينْ

***

- أترانى؟

- أجلْ

---

[*] شاعر سعودى معاصر.

[1] ديوان (هواجس فى طقس الوطن) ص١١ - ١٨.

منذ أن سافرت للكوى المغلقةْ

نكهة مشرقةْ

اضحكى... اضحكى

بيننا الكأسُ والتبغُ والأروقةْ

**

فضّة الآن ترسم جمجمةً وحقولاً

وتسألنى عن أبى

- كان نهراً من الضوء والأسئلة

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

ويروى عن الموجةِ المقبلةْ

***

فضة الآن ترسم أسرارها فى ذراعى

وتقضم تفاحة للضحك

آه، ما أملحك!

آه، ما أملحك!

تستحيل حصانًا حوافره فى دمى

ثم تمضى إلى الضحك الموسمى

وتحمل كأسًا من النار حتى فمى...

- أتراني؟

- أجل

جهة مورقة

وخيولاً على الصمت مستغرقة

فضة الآن ترسم بحراً وأشرعة وفضاءً صغير

وتحتال حين أقايضها :

أشترى بحرك الغجرى وأعطيك حقل صهيل وسلة طين...

وأطلق عصفورتى فى الفضاء الصغير

***

فضة الآن ترسم طفلاً وتسأله عن مواجع كفيه... تبعثه

للدروس.

يحمل الطفلُ دفتره المدرسىّ ويلبس كوفيةً وعقال قصبٍ

- أتراني؟

- أجل

شفة من لهب

يا غناء التعب

يركض الطفل فى تعبى فيطيح التعب

- إيه يا فضة العربية

حدثينى فإن الصباحات مرتبك وجهها

حدثينى فكم بللتنى الغيوم وصادرنى شارع... شالنى

واستبد بطفل : بدفتره المدرسى ويلبس كوفيه وعقال

قصب

***

فضة الآن جالسة بين صمتى وبينى

تفرُّ المليحة... تخلع خلخالها وتواريه عن عينه

ثم ترسم طفلاً بلا أحذية

- هنا محكمة!!

نستحيل بحجرتها قاعة للقضاء وأخرى بها الماثلون إليه بتهمة قلب الأمور وأخرى بها الصامتون وأخرى بها الناطقون بغير حديث وفى آخر الحجرات الشهود

- الشهود... الشهود!!

"ندت عن صبى يبيع الأحاديث والصحف العربية

إيماءة للحضور وجلجل فى آخر الصف صوت نساء ولغط

وكرت بإحدى الصفوف حبيبات مسبحة...

تنحنح شيخ... توضأ بالأرقيه

- هنا محكمة!!

رفعت جلسة اليوم

فاخلعوا الأرديه

- اترانى؟

- أجل

أو أرى نكهة فى السرير

والفضاء صغير... صغير

لا يتسع

***

فضة الآن ترسم كأساً وترفعها : "صحتين"

هل ترى هذه الكأس أو هذه الفرس الجامحة؟

كنت أعدو بها -أين كنت-؟

فى حقول الهوى

ليلة البارحة

وقفت

سألتنى المليحة عن شالها

جلست

عقصت شعرها

طلبت كوب شاى وتبغ

وضعت وجهها فى ذراعى... بكت

واستدارت إلىّ

قبلت -فى الهجير- فرس مهرها

سألتنى عن الشك كيف يجىء

- إذا حاصرتك المخافات يا امرأة الخوف : وسوس فى صدرك الطفل واعتمرت وجهك المستبد

عباءته الباهتة

- أترانى؟

- أجل

لغة صامتة

شالها ضائع

ضيعته متى؟

طلبت كأس ماء وسيجارة واحتمت بالبكاء

- أتراني؟

- أجل

جمعتنا المواجع يا فضة العربية وانتعلت فمنا لغة

القاعدين وهذبنا الشمع وارتحلت فى الدم العربى الخيانات

ضاعت القافلة

رسمت قطة ذات عينين واسعتين

وصحن حليب وخيطاً تمارس قتل الفراغ به

صرخت

- أتراني؟

- أنا لا أرى

استحلت أنا وردة فى مدائن هذى البلاد

وحولت عينى أحصنة للسباق وخبزاً له نكهة الفقراء وساومت كل الذين يبيعون لون

القصائد أن أشتريها

تحولت

تسبيحة للبلاد وتعويذة للسفر

- إيه يا فضة العربية كيف أرى؟

فضة الآن ترسم باباً وتحكم إغلاق مزلاجه الخشبى

ثم ترسم بيتًا وتمحوه

بيتًا وتمحوه

بيتًا وتمحوه

ضائعة فى الصباح ملامح منزلنا العربى

وضائعة فى المساء إذا جعلته النساء خمارًا من الضوء

كيف أرى؟

***

فضة الآن تطلبنى واقفًا للغناء

- سأفتح نافذة لبكاء البساتين،

نافذة لارتحالات وجه البلاد معى

لا تطلبى صوتى الآن

حنجرتى صادرتها المسافات

كونى معى الآن يا فضة العربية

كونى معى

لنبكى على ما جرى

***

نقطة البدء فى القصيدة الحديثة كما ذكرنا من قبل -هى "العنوان"، فهو أحد المفاتيح الهامة للدخول إلى عالم القصيدة. وعنوان قصيدة "الصيخان" يتكون من جملة اسمية مكتملة الأركان، وأول ما يطالع القارئ فى العنوان هو وجه "فضة" أو صورتها، فمن تكون "فضة"؟ هل هى فتاة ما محددَّة الملامح والهوية؟ أم أنها "رمز" يتوسَّل به الشاعر لفكرة ما؟ ولا يغيب عن بالنا فى كلتا الحالتين ما يحمله الاسم ذاته من دلالات، كالقيمة والنقاء واللون والأصالة... إنه رمز يد الخصوصية والخصوبة فى مجتمع الشاعر بصفة خاصة.

غير أن "فضة" لا تبدو صورة هلامية تسبح فى السديم لأن الركن الثانى من جملة العنوان حدَّد شيئًا من ملامحها، ووضعها فى موقف محدَّد، وفى زمن محدَّد؛ فهى "تتعلم" أى تمارس فعلاً ينتقل بها من وضع ماضوى إلى وضع "آنى"، كما أنَّ المفعول به (الرسم) ينفى عنها الجهل، ويشير إلى أنها ليست فى طور التعلُّم أو اكتساب معارف جديدة، وإنما يدلُّ على أنها تمارس فعل الخلق والإبداع والابتكار والتشكيل؛ فالرسم خلق، والرسم ضد المحو والفراغ، وهو ليس محاكاة للواقع أو تقليدًا له، وإنما هو إعادة خلق الواقع وتشكيله وهكذا يهيئنا العنوان لاستقبال عالم القصيدة، وتنسُّم أجوائها.

وفيما يشبه العنوان الجانبى الذى يمهد لبداية مشهد درامى، يضع الشاعر كلمة "استحضار" كإطار زمنى، وقد اختصَّها -وحدها- بسطر شعرى ليلفت القارئ إلى أهميتها فى تأطير "الحدث". ولا يكون "الاستحضار" إلا لشىء حدث فى زمن مضى، قريبًا كان أو بعيدًا، وقد وعته الذاكرة واختزنته، وهو ما يصنع "مفارقة" بين زمن اللحظة الراهنة الماثل فى العنوان، وزمن استحضار الحدث...

وفى إطار "الارتجاع" أو "الاستحضار" تَمْثُل صورة الصوت المتكلِّم أو الحاكى وهو فى وحدته المكانية حيث يشير إلى ذلك ظرف المكان (هنا)، ولم يُفصح الشاعر عن هوية هذا المكان أو صفاته، بل آثر أن يحتفظ بخصوصيته. ولكن هذه الوحدة أو العزلة التى تحاصر الذات عزلة طارئة استجدَّت بعد مغادرة المليحة، فمن تكون هذه المليحة؟

هل هى امرأة معينة؟ أم هى رمزٌ لزمن ماضوى جميل، خاصة بما تشى به تلك الصفة من دلالات شعرية تراثية تستحضر التاريخ العربى فى أنضر عصوره؟ ويكتنز الفعل (غادر) بشحنات دلالية، فهو فضلاً عن الإيحاء بالرحيل والسفَر يمنح التجربة إيقاعًا معاصراً ويحيل على معنى (المغادرة) أو (الارتحال) فى السَّفر عبر الموانىء والمطارات، ويمتد هذا الإيقاع العصرى فى صورة "الممر" الذى أشرع بابه للمليحة المغادرة، وهو ما يشير إلى أن ثمة حاجزًا يسمح بالانفصال بين طرفى التجربة (الشاعر - المليحة)، ولكنها -مع تهيؤ الظروف المشجعة على الرحيل (الممر) فإن المليحة بدت مترددة وعزمت على العودة بعد أن خطت خطوتين، وها هى الآن تعود فى صورة جديدة.

إنَّ خروجها من ساعدى الشاعر يضع العلاقة بينهما فى إطار خاص؛ فقد صارت بعضًا منه بعد أن منحها قوَّته وهويته، وأعاد تشكيلها تبعًا لإرداته وطموحاته، وصار هو الطرف الأقوى الذى له القوامة بما ملك من قوَّة وأحلام وطموح.

....

وتبدو "فضة" فى المشهد الثانى وهى تواجه حاضرها وتمارس فاعليتها بعد أن توغَّلت فى جسده وتوحدَّت به وتشكَّلت تشكيلاً جديداً، فشرعت فى أولى تحولاتها ترهص بميلاد جديد بدلالات (القابلة والنساء)، وتبشِّر بالخصوبة والكثرة إذ القابلة واحدة والنساء كثيرات، وهى ترسم مخلوقات جديدة محدَّدة الهوية والملامح (الأنف والأذن والعين) وهى أبرز الملامح التى تشكِّل الوجه فضلاً عن دلالات الحواس؛ فالأنف يقترن فى الذاكرة التراثية بالأنفة والإباء والشموخ، والأذن لاستقبال ما ينطق به الواقع، والعين لمعاينة هذا الواقع المشوَّه. وهذا الخلق الجديد يستوجب واقعًا جديداً يناسبه ويوازيه، ومن هنا تكون الحاجة ماسة إلى وجود ما يضمن لهؤلاء المواليد الجدد ألا يكونوا كسابقيهم، ولذلك فهى ترسم (مدرسة) لتهيىء هذا الجيل الجديد لمستقبل جديد، وترسم "أسرَّة نوم" ليرتاح المتعبون -فى إشارة إلى مفردات واقع جديد، وهى

فى سعيها الحثيث لتغيير الواقع تستشرف للمستقبل وتحدد خطوطه الواضحة وترعى تلك الحرية الوليدة كما ترمز إلى ذلك صورة العصفورة المصونة بين الخط (الطريق الواضح المحدَّد المعالم) والعين (الرؤية الثابتة النافذة والحارس اليقظ). ويُجسِّد "الحوار" بين الشاعر وفضة وعيهما بمعطيات الواقع، وإدراكهما لحتمية تغييره ويتولد الأمل فى المستقبل من تلك الكوى المغلقة الدالة على الواقع المظلم.

أتراني؟

أجل

منذ أن سافرت للكوى المغلقةْ

نكهة مشرقة

اضحكى اضحكى

بيننا الكأس والتبغْ والأروقةْ

....

وفى تحوُّل آخر نطالع فى المشهد الثالث. صورة فضةً وهى ترسم "جمجمة" و"حقولاً"، فى مقابلة أو مزاوجة بين الماضى والحاضر فالجمجمة رمز للماضى عقلاً وفكرًا وتاريخًا وكأنها تستحضر صورة العقل العربى أو التاريخ العربى أو الذاكرة العربية أو صورة الآباء والأجداد الذين عاشوا على تلك الأرض وتصلهم بحاضرها حيث لا قيمة للحاضر والماضى. وفى عطف "الحقول" على الجمجمة ما يؤكد هذا التوحُّد والانصهار. ويعود "الحوار" ليكشف صورة هذا الماضى المجيد؛ فالأب رمز الماضى القريب "كان نهراً من الضوء والأسئلة" وهى صورة تضع الحاضر فى مأزق إزاء الماضى، وتحاكم "الابن" وتدينه لتخلّيه عن طباع والده وصفاته، وتفريطه فى مكتسباته وإنجازاته، فالماضى مشحون بالخصوبة والنور والوضوح والتفتُّح والسعى للمعرفة وإدراك الحقيقة وعشق تراب الوطن، كما كان الأب قادرًا على استشراف المستقبل والتنبؤ بأحداثه :

فضة الآن ترسم جمجمةً وحقولاً

وتسألني عن أبي

- كان نهراً من الضوء والأسئلة

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

ويروى عن الموجةِ المقبلةْ

هذه الصورة المشرقة للإنسان فى الماضى تستثير الحاضر وتحاكمه، وتزيد من خصوصية العلاقة بين طرفى التجربة، وتتحوَّل فضة إلى صورةٍ من صور الغواية لاستثارة عاشقها وإغرائه بمواصلة دور أبيه :

فضة الآن ترسم أسرارها فى ذراعى

وتقضم تفاحة للضحك

آه، ما أملحك

وتؤتى هذه الغواية ثمارها، فتتأجَّج الجذوة الكامنة فى الأعماق، وتتحول فضة إلى حصان جامح ينشب حوافره فى دماء العاشق، وهى صورة نابضة بالتأجُّج والاشتعال والاحتدام وتمتد أساليب الغواية بالإيماء إلى "الضحك الموسمى" وصورة "كأس النار" التى تحملها فضة وتقرِّبها من فم العاشق فى إشارة تحذيرية إلى تبعات العشق؛ عشق الأرض والوطن، ويعود "الحوار" من خلال صيغة السؤال المحورية "أترانى" ليجسِّد تحولات الصراع أو المواجهة النفسية فى أطواره المتباينة، صعوداً وهبوطاً :

- أترانى؟

- أجل

جهةً مورقة

وخيولاً على الصمت مستغرقة

لقد أفلحت فضة فى أن تبشِّر بالإثمار والخصوبة (تغيير الواقع)، وها هى الآن تمارس دوراً أكثر فاعلية كما توحى به دلالات البحر والأشرعة والفضاء، وها هو عاشقها يقايضها -فى طور متكافىء من أطوار العلاقة- بحقل الصهيل (الثورة الجامحة) وسلَّة الطين (الخصوبة والانتماء إلى الأرض) مقابل الحرية الوليدة دلالة العصفورة التى تنطلق فى الفضاء الصغير :

فضة الآن ترسم بحراً وأشرعة وفضاءً صغيرْ

وتحتال حين أقايضها :

اشترى بحرِكِ الفجرىِّ...

وأعطيك حقل صهيلٍ وسلّة طينْ...

وأطلق عصفورتى فى الفضاء الصغير...

وفى مشهد جديد تؤكد فضة وعيها بتوفير المناخ الملائم للمستقبل الجديد، فهى ترسم طفلاً، وتعتنى بمواجع كفّيه وتبعثه للدروس، وتحرص على تأكيد هوية الطفل الشديدة الخصوصية (الكوفية وعقال القصب)، وتتردد البنية الحوارية فى هذا الطور من أطوار التحوُّل -لتكثُّف الحدث :

- أتراني؟

- أجلْ

شفة من لهبْ

يا غناء التعبْ

يركض الطفل فى تعبى فيطيح التعبْ

وتمضى القصيدة فى منح أسرارها للقارئ، وتتكشَّف صورة فضة العربية تلك الذات الطامحة إلى الحرية أو رمز الأرض العربية الظامئة لفجر جديد -ويبدأ العاشق العربُى فى البوح بهمومه ومواجعه بما يحاكم الواقع العربى ويدينه :

- إية يا فضّة العربية...

حدّثينى فإن الصباحات مرتبك وجهها

حدثينى فكم بلّلتنى الغيوم وصادرنى شارعٌ، شالنى

واستبدَّ بطفلٍ، بدفتره المدرسىّ ويلبس كوفيةً

وعقال قصبْ

وفى مشهد جانبى يعكس الوضع السلبىّ المتأزِّم، تبدو (فضة) وقد حال الصمت بينها وبين العاشق العربىّ، وتمرُّ بطور آخر من أطوار التحول الذى يتفق ومعطياتَ هذا الواقع السلبى وتندُّ عنها إشارات الغضب والرفض والاحتجاج :

تفزُّ المليحة

تخلع خلخالها

ثم ترسم طفلاً بلا أحذية

ويتحول مشهد المحكمة إلى صورة أخرى من صور إدانة الواقع بما ينطوى عليه من سلبيات، وما يخالطه من زيف وخداع وتضليل وتناقضات :

- هنا محكمه !

تستحيل بحجرتها قاعدة للفضاء، وأخرى بها الماثلون إليه بتهمة قلب الأمور، وأخرى بها الصامتون، وأخرى بها الناطقون بغير حديث، وفى آخر الحجرات الشهود.

- الشهودْ... الشهودْ

ندت عن صبىٍّ يبيعُ الأحاديث والصحف العربية إيماءة للحضور وجلجل فى آخر الصف صوت نساءٍ ولغطٍ، وكرَّت بإحدى الصفوف حبيباتُ مسبحةٍ... تنحنح شيخ... توضأ بالأرقيه.

- هنا محكمةا

رُفعت جلسة اليوم...

فاخلعوا الأرديه

وتتدخل البنية الحوارية المحورية لتقطع الوصف السردى للمشهد كاشفة عن شعور حادٍّ بالعبثية والتشاؤم :

- أتراني؟

- أجلْ

أو أرى نكهة فى السريرْ

والفضاء صغير... صغير

لا يتسع

وفى ظلِّ هذا الواقع المتخاذل تختلط الأمور وتنكفىء (فضة) على ذاتها، وتبحث الذات عمّا يُلهيها أو يُسليها :

فضة الآن ترسم كأسًا وترفعها : "صحتين"

هل ترى هذه الكأس أو هذه الفرس الجامحة؟

كنت أعدو بها -أين كنت-؟

فى حقول الهوى

ليلة البارحة

ويبدو الواقع بمشكلاته الجسام أكبر من أن تحركه طموحات فضة، فتنتقل من الرمزى إلى المحسوس، وتتجسَّد فى صورة امرأة تمارس مفردات حياتها وتحتمى من واقعها الجهم بالبكاء وقد حاصرتها المخاوف والشكوك، وتعرَّى أمامها الواقع بمخازيه وسلبياته :

جمعتنا المواجعُ يا فضّة العربية

وانتعلت فمنا لغة القاعدين، وهذَّبنا الشمعُ وارتحلتْ

فى الدم "ربىّ الخيانات"، ضاعت القافلة

ضياع القافلة... هو المحصِّلة الحتمية لواقع التخليط والنكوص والخيانة، وتواجه التجربة بالإحباط، والتحول السلبى، وتستحيل أدوات الرسم (التغيير) الفاعلة بيد فضَّة

إلى أدوات تمارس بها قتل الفراغ، ويصير العاشق العربى غير قادر على رؤية الواقع المعتم أو معاينته بعد أن عجز عن تغييره :

رسمت قطة ذات عينين واسعتين وصحن حليب
وخيطًا تمارس قتل الفراغ به
صرخت :
- أتراني؟
- أنا لا أرى!!

استحلت أنا وردة فى مدائن هذى البلاد، وحوَّلتُ عينىَّ أحصنة للسباق وخبزًا له نكهة الفقراء، وساومتُ كلَّ الذين يبيعون لون القصائد أن أشتريها...
تحوَّلتُ تسبيحة للبلاد وتعويذة للسَّفَرْ
- إيه يا فضَّة العربية، كيف أرى؟

لقد حاولت فضة أن تغيّر واقعها، وترسم مستقبلاً مبشرًا، ولكن معطيات الواقع كانت أكبر من سعيها، فعجزت عن الصمود والمواجهة، وتماهت مع الواقع، وانتهت تجربتها بالإخفاق، وها هى فى مشهد محبط، تمارس إرادتها سلبًا، فترسم رسومًا تكرِّس واقع الانغلاق والكبت والتقوقع والانكفاء (الباب المحكم الإغلاق- المزلاج الخشبى).

وها هى تتردد بين النقيضين (فترسم بيتًا وتمحوه) فى صورة لتعانق زمنى الحضور والغياب والوجود والمحو وفى استحضار حىٍّ للمشهد الطللى القديم (أخطُّ وأمحو الخطّ) بما يصاحبه من صور الخراب والغياب والتشاؤم (الغربان الوقَّع)، ويتردد فعل (الرسم- المحو) ثلاث مرات تكريسًا لحالة التردُّد والتشتُّت والتراجع، عبر زمن مفقود لتنتهى التجربة بالمحو وضياع الملامح وضبابية الرؤية :

فضة الآن ترسم بابًا وتحكم إغلاق مزلاجه الخشبى
ثم ترسم بيتًا وتمحوه
بيتًا وتمحوه

بيتًا وتمحوه

ضائعة فى الصباح ملامح منزلنا العربىّ

وضائعة فى المساء إذا جعلته النساءُ خماراً من الضوء

كيف أرى؟

وهكذا انتهت تجربة الشاعر المغنى، عاشق الأرض وطين الجزيرة بالإخفاق، وتباعدُ المسافة بينه وبين حلمه، ولم يعد يملك غير البكاء على الطّلل بعد أن فقد أثمن ما يملكه إنسان حريته وصوته...

فضة الآن تطلبنى واقفًا للغناء

- سأفتح نافذة لبكاء البساتين، نافذة لارتحالات وجه البلاد معى

لا تطلبى صوتى الآن

حنجرتى صادرتها المسافاتُ

كونى معى الآن يا فضة العربية...

كونى معى

لنبكى على ما جرى

....

وقد طمحت القصيدة إلى بناء درامى، وتحقق لها بعض عناصره كالحوار والبنية السردية أو بنية الحكى وتعدُّد المشاهد، واستطاع الأداء اللغوى أن يجسِّد هذا الواقع السوداوى الذى لم تُفلح فضة أو الشاعر فى تغييره، فظلَّ رسمًا قاتماً معطّلاً، وتُبنى أغلب المشاهد على تلك الجملة المحورية التى تجسِّد سعى فضة إلى تحريك الواقع وإعادة تشكيله: "فضة الآن ترسم"، وتقترن تلك الممارسة باللحظة الراهنة التى يؤكدها ملازمة ظرف الآنية لفعل التشكيل، ويمرُّ هذا الفعل عبر تحوّلات وتنويعات عدّة، تضع الماضى مقابل الحاضر أحيانًا :

(فضة الآن ترسم جمجمة وحقولاً)

أو تجسد مسعاها لتغيير الواقع ورسم صورة المستقبل :

- (فضة الآن ترسم قابلة ونساء وأنفًا وأذنًا وعين...)

- (فضة الآن ترسم طفلاً...)

أو ترمز إلى حلمها فى الحرية والتجدُّد والانفتاح :

- (فضة الآن ترسم بحرًا وأشرعة وفضاء صغير)

أو تشير إلى هروبها من الواقع :

- (فضة الآن ترسم كأسًا وترفعها)

أو تعبِّر عن الإخفاق وتكريس واقع العزلة والتقوقع :

- فضة الآن ترسم بابًا وتُحكم إغلاق مزلاجه الخشبى

ثم ترسم بيتًا وتمحوه...

وتهيمن الأفعال المضارعة نظرًا لارتباط الحدث بالواقع، فلا يمثل المستقبل إلا فى فعل وحيد يحدِّد مصير التجربة، وما انتهت إليه من إحباط :

- سأفتح نافذةً لبكاء البساتين، نافذة لارتحالات وجه البلاد معى...

وتدور أغلب الأفعال المضارعة حول محاولات تشكيل الواقع، من خلال تردد الفعل (ترسم...) غير مرّة : "فضة الآن ترسم قابلة ونساء... ترسم مدرسة... ترسم طفلاً... ترسم أسرارها... إلخ.

وهذه الأفعال تصاحب فضة فى تحولاتها المختلفة :

(تفزُّ المليحة، تخلع خلخالها، وتواريه عن عينها ثم ترسم طفلاً بلا أحذية...)

وتحفل القصيدة بالإيماءات والرموز الدالة على الواقع المحاصر بالعزلة والكبت والقيود مثل (الكوى المغلقة- المزلاج الخشبى- الفضاء الصغير- عقصت شعرها) كما نقع على بعض الصور التى تعبر عن قهر السلطة للمثقف مثل (حنجرتى صادرتها المسافات...).

وهناك إشارات لغوية ذات خصوصية شديدة لصلتها الوثيقة بالبيئة المحلية للشاعر مثل لفظة (يطيح) فى قوله : (يركض الطفل فى تعبى، فيطيح التعب) ولفظة "تفزّ" فى قوله : "تفزُّ المليحة"، وهناك رموز وصور تقترن بالبيئة ذاتها مثل (الكوفية- عقال القصب- صحن الحليب- جعلن النساء خماراً من الضوء- اعتمرت وجهك المستبدّ عباءته الباهتة).

وقد تشكلت البنية الإيقاعية من عناصر متنوعة، منها الاعتماد على الإيقاع المتولّد من بحر "المتدارك" بتنويعاته عبر الأسطر الشعرية فضلاً عن التنويع الموسيقى داخل الأسطر من خلال تنوع القوافى والتكرار والتلوين الصوتى والتضفير، وتنفرد بعض المشاهد بشحنات موسيقية عالية، فمن ذلك :

فضة الآن ترسم قابلة ونساءً وأنفًا وأذنًا وعيْن
ثم ترسم مدرسةً وأسرَّة نوم وترسم خطّيْن
وعصفورةً بين خط وعينْ

فالإيقاع هنا يتولد من التضفير الصوتى المنبعث من تردُّد حرف النون فى معظم الألفاظ سواء من خلال التنوين أو النون الماثلة فى قوافى الأسطر الثلاثة، كما يتردد حرف السين ست مرَّات، منها مرتان فى السطر الأول، وأربع فى السطر الثانى. ومن المشاهد الغنية بالإيقاع :

- أتراني؟
أجلْ
منذ أن سافرت للكوى المغلقة
نكهة مشرقة
اضحكى... اضحكى
بيننا الكأسُ والتبغُ والأروقةْ

فالإيقاع هنا ينبعث من تنويع التفعيلات عبر الأسطر حيث تتردد (فاعلن) بصور مختلفة، كما تسهم القافية شبه المنتظمة عبر الأسطر الثلاثة (المغلقة مشرقة- الأروقة) فى إثراء الإيقاع بجرسها الخاص.

....

إن تجربة الصيخان فى قصيدة "فضة" ذات عبقٍ خاص لارتباطها ببيئتها وتعبيرها عن طموحاتها من ناحية، وانفتاحها على الواقع العربى بأبعاده المختلفة من ناحية أخرى فضلاً عما طمحت إليه من "شعرية" باعتبارها نتاج مرحلة فنية جديدة فى الشعر السعودى المعاصر.



المصادر والمراجع

أولاً : الدواوين والمجموعات الشعرية :

أ- الدواوين القديمة :

١- ديوان الأعشى الكبير، تحقيق مهدى محمد ناصر الدين، بيروت ١٩٨٧.

٢- ديوان الحماسة، اختيار أبى تمام، شرح التبريزى، ط. دار العلم، بيروت.

٣- ديوان حميد بن ثور الهلالى، تحقيق عبد العزيز الميمنى، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٣٧١هـ- ١٩٥١م.

٤- ديوان ابن خفاجة، تحقيق د. سيد غازى، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٥- ديوان ابن زيدون، تحقيق على عبد العظيم، ط. نهضة مصر.

٦- ديوان عمر بن أبى ربيعة، ط. الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٨.

٧- ديوان الفرزدق، ط. مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣.

٨- سقط الزند، أبو العلاء المعرى، ط بيروت.

ب- المجموعات الشعرية القديمة :

٩- الأصمعيات، اختيار الأصمعى، تحقيق شاكر وهارون، ط. دار المعارف، الطبعة الخامسة.

١٠- مختارات ابن الشجرى، تحقيق محمود حسن زناتى، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠.

ثانيًا : المصادر :

١١- الأمثال، الميدانى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الإيمان.

١٢- بغية الملتمس، الضبّىّ، ط. مجريط ١٨٨٤م.

١٣- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الفكر.

١٤- الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل.

١٥- لسان العرب، ابن منظور، ط. دار المعارف.

١٦- الممتع فى صنعة الشعر، عبد الكريم النهشلى، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.

١٧- المواقف والمخاطبات، النفَّرى، ط. مكتبة الكليات الأزهرية.

ثالثًا : الدواوين الحديثة :

١٨- الإبحار فى الذاكرة، صلاح عبد الصبور، دار الشروق، الطبعة الثانية ١٩٨١.

١٩- أشجار الأسمنت، أحمد عبد المعطى حجازى، ط. مركز الأهرام للترجمة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٩.

٢٠- أغانى الحياة، أبو القاسم الشابى، نُشر ضمن الأعمال الكاملة للشابى، منشورات مؤسسة البابطين للإبداع الشعرى.

٢١- أوراق الغرفة (٨)، أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت.

٢٢- رقصات نيلية، محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة غريب، القاهرة.

٢٣- فوق العباب، أحمد زكى أبو شادى، الطبعة الأولى ١٩٣٥.

٢٤- النهر يلبس الأقنعة، محمد عفيفى مطر، الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى، الطبعة الأولى ١٩٩٤.

٢٥- هواجس فى طقس الوطن، عبد الله الصيخان، ط. دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨.

رابعًا : المراجع الحديثة :

٢٦- أبو القاسم الشابى شاعر الحب والثورة، رجاء النقاش، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٧- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدى، ط. الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

٢٨- الخيال الشعرى عند العرب، أبو القاسم الشابى، منشورات مؤسسة البابطين للإبداع الشعرى.

٢٩- شعراء النصرانية فى الجاهلية، لويس شيخو، مكتبة الآداب، القاهرة.

٣٠- قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ، د. عبد السلام المسدى، ط. دار سعاد الصباح، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣.

٣١- القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله الغذامى، ط. المركز الثقافى، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤.

٣٢- محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى، د. محمد مندور، ط. معهد الدراسات العربية.

٣٣- مدخل إلى تحليل النص الأدبى، عبد القادر شريفة وحسين لافى، ط. دار الفكر، الأردن ١٩٩٣.

٣٤- مدخل إلى علم الأسلوب، د. شكرى عياد، ط. دار العلوم ١٩٨٣.

٣٥- مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث، د. محمد سعد فشوان، ط. دار المعارف.

٣٦- مذكرات أبى القاسم الشابى، نُشرت ضمن منشورات مؤسسة البابطين للإبداع الشعرى.

٣٧- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط. دار القلم، بيروت.

٣٨- نظرية التلقى، روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، ط. النادى الأدبى، جدة.

خامساً : الدوريات :

٣٩- حوليات الجامعة التونسية، عدد ٢٥ لسنة ١٩٨٦

٤٠- مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، العدد ٤٠٣، يناير، مارس، أبريل، ١٩٩٤.

٤١- مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثانى، صيف ١٩٩٦.



فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة